

KUNSTHALLEBRATISLAVA

Online publikácia  
Online publication  
2022

Angela Dimitrakaki  
& Lara Perry

Elio  
Choquette  
Jack Halberstam  
Denisa Tomková

Luki Essender

Julius Pristauz

K  
U  
N  
S  
T  
H  
A  
L  
L  
E  
B  
R  
A  
T  
I  
S  
L  
A  
V  
A

# Contents

- 5  
INTRODUCTION  
Denisa Tomková
- 7  
SOMETHING IS BURNING (Curatorial text)  
Julius Pristauz
- 10  
HOW TO BE SEEN: AN INTRODUCTION  
TO FEMINIST POLITICS, EXHIBITION CULTURES  
AND CURATORIAL TRANSGRESSIONS  
Angela Dimitrakaki and Lara Perry
- 18  
QUEER TEMPORALITY  
AND POSTMODERN GEOGRAPHIES  
Jack Halberstam
- 26  
QUEERING ARCHITECTURE  
// (UN)MAKING PLACES  
Elio Choquette
- 31  
BIG KEY, FUNNY HAT  
AND THE CARTIER WHORE  
Luki Essender

# Obsah

- 36  
ÚVOD  
Denisa Tomková
- 38  
NIEČO HORÍ (Kurátorský text)  
Julius Pristauz
- 41  
AKO BYŤ VIDENÝ\*Á: ÚVOD DO  
FEMINISTICKEJ POLITIKY, VÝSTAVNÝCH  
KULTÚR A KURÁTORSKÝCH PREHREŠKOV  
Angela Dimitrakaki a Lara Perry
- 49  
QUEER ČASOVOSŤ  
A POSTMODERNÉ GEOGRAFIE  
Jack Halberstam
- 57  
QUEEROVANIE ARCHITEKTÚRY  
// (NE)VYTVÁRANIE PRIESTOROV  
Elio Choquette
- 62  
VEĽKÝ KLÚČ, SMIEŠNY KLOBÚK  
A ŠĽAPKA OD CARTIERA  
Luki Essender
- 66  
BIOGRAPHIES / BIOGRAFIE

EN

Denisa Tomková

This publication, which accompanies the group exhibition *SOMETHING IS BURNING* at Kunsthalle Bratislava, is the third in a new publishing series that provides further critical discursive thinking in the form of essays by international thinkers and writers. The texts are published bilingually: in the original English and also translated into Slovak for the first time.

The group exhibition, curated by Julius Pristauz, *SOMETHING IS BURNING* considers how queer subjects are situated within the feeling of personal and professional exhaustion, precarious working conditions in the arts as well as the growing economic crisis at large. This exhibition investigates what exactly is burning down or out. The design of the exhibition, developed in collaboration with artist and architect Sophia Stemshorn, is based on research into theories related to queer space(s) and their history in the field of architecture. The show explores the construction of identity but at the same time seeks to challenge the commercialization of queerness. The exhibition therefore considers what it means to exhibit 'queerness' and related concerns in the form of a static institutional exhibition.

Angela Dimitrakaki and Lara Perry's text 'How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions' from their book *Politics in a Glass Case*, offers a useful resource when discussing the exhibition of political projects in spaces such as museums and exhibitions. In their essay, Dimitrakaki and Perry examine the history of feminism within the art institutional framework. They explore the transformation of feminism from a political into a curatorial project and ask whether 'feminism's preservation in the museum also neutralised its politics?' They observe that as part of the ideological project of neoliberalism, the art institution incorporated

a larger number of women artists into the museum, but that this also served institutional interests. They importantly ask: 'When feminist artists enter the patriarchal, white citadel of the art museum, steeped in class privilege, who is using who?' This essay proposes a shift of attention from feminist artists to feminist curators and calls for a new methodology of feminist curating.

Jack Halberstam's essay 'Queer Temporality and Postmodern Geographies' from the book *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* examines the concepts of 'queer time' and 'queer space' and suggests that they develop in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. Halberstam proposes that queerness has the potential to open up new life narratives and alternative relations to time and space. Similarly, to the curator of the exhibition *SOMETHING IS BURNING*, Halberstam's essay examines the transgender body and bodily flexibility affected by commodification. The text 'locates the transgender figure as a central player in numerous postmodern debates about space and sexuality, subcultural production, rural gender roles, art and gender ambiguity, the politics of biography, historical conceptions of manhood, gender and genre, and the local as opposed to the global.'

Architect Elio Choquette's essay 'Queering Architecture //(Un)making place' proposes – by extending on what Choquette sees as a central aspect of queer theory (adaptability and flexibility) – a "queering" of architecture. It is described as 'a resistance to architecture as a tool of oppression and a re-appropriation of space as a tool of transformation.' Choquette's essay very importantly observes that 'the peril associated with leading a queer life has led to the development of an architecture without

# Introduction

6

Denisa Tomková

the presence of architects' and it is precisely through this inhabitation of these 'invisible spaces and their transformation into places' that becomes 'an act of transgression'. Referring to Audre Lorde's essay 'The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House', Choquette suggests that a queer architecture should similarly dismantle historic systems of oppression within architecture.

The artist Luki Essender's creative writing piece, entitled *Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore*, exhibited as part of *SOMETHING IS BURNING* in the form of a single-channel audio installation, is also featured in the publication. The artist explains that the piece 'explores obsessions with beards, fashion, heteronormativity, sex, traveling and data through a fragmented memoir of a white twink.' The short story is an engaging, snappy, funny and deeply personal inquiry into the contemporary life of a young urban queer person.

The essays in this publication critically examine what it means to exhibit 'queerness' in the form of a static institutional exhibition. It looks at different aspects of the commercialization of queerness and inspects the relationship between queer theory and architecture. The authors of these texts deliver tools and proposals for a new methodology, transformation and flexibility. The publication invites further thinking about exhaustion and precariousness under the contemporary condition and asks what can be done to help extinguish that which is burning...

# SOMETHING IS BURNING

7

Curatorial text  
Julius Pristauz

The group exhibition *SOMETHING IS BURNING* looks at aspects of identity construction in the context of economic and individual well-being. Tracing different realities and trajectories of representation over time, the exhibition aims to map different bodies – many of which have been subjected to processes of othering – and locates them in an intrinsically commodified space.

Drawing on observations of contemporary culture, its production and related pressures, this exhibition illustrates perceptions of the current moment and collects them in a relational survey format. Reflecting on exhaustion and velocity in both personal and professional terms, this exhibition considers how queer subjects are to be situated within these reflections. It wonders if contemporary readings of queerness in a Western globalized context can even serve as a sufficient strategy for subverting binary ideas and normative concepts of time and its use.

The exhibition, which is to some extent also a contestation of the exhibition format at a time of growing economic crisis and generally precarious working conditions in the arts, could also be a testimony to the self-exploitation

and growing corporate tendencies in the field. Simultaneously it is however also indicative of the ‘making it work’ attitude and criticism inherent in artistic work – in this case, particularly within practices informed by queer-feminist thought. It both honours resistance and questions obedience – aiming to interrogate however consciously or unconsciously we follow certain streams of thought and imagery. The tensions between various fields, ideologies and the critical examination of categories and things taken as given, perceived as fact, are being discussed.

Making use of a variety of media, from sculpture, photography and fashion to the use of language, sound and the moving image, the works presented question ideas of normativity and depict an ever-spinning and increasingly contested idea of the zeitgeist. While some of the works deal with questions of performance and performativity, others address the frameworks as well as loopholes of regulated governed social structures. As we witness the global commercialization of queerness, where privacy is transformed into a tradeable commodity, this group exhibition subjects the body and its inhabited personas to the contemporary moment through various

entry points. It further considers what it means to exhibit such concerns, and how a specifically loaded and widely used term such as ‘queer’ can manifest itself in the form of a static institutional exhibition. The selection of the artworks is therefore generally based on patterns and presumptions around various binary systems. In this respect, the works presented can offer points of encounter and fusion.

Through this combination of diverse narratives, a hybrid inquiry evolves, in which a broad range of topics and challenges are tackled. *SOMETHING IS BURNING* is as much an introspection as it is a socially entangled examination and prompt. The proposition that something is indeed burning can also be understood as an abstracted question. What exactly is it that is burning down or out... Is it us? Are we turning into placeholders on whose backs a flawed system is slowly crumbling?

Adaption and assimilation are processes we are intrinsically critical of, but also certainly can't resist. Autonomy in thought and way of life is something we hold very dear. Our own position within and contribution to the white supremacist capitalist patriarchy<sup>1</sup> are too seldomly questioned.

# SOMETHING IS BURNING

8

Curatorial text  
Julius Pristauz

Especially rare are critical moments within our own communities as gays, queers and women are equally subjected to the violence of that very system. Ultimately, it might be about questioning forms of subconscious reproduction. For this show, identifying binary oppositions and looking at their situation, as well as the ways in which they are distributed in our society, seemed like an appropriate place to start. Different tools for escapism intersect with stretches and cuts in time, bearing examples of fluidity and multiplicity as a way of dealing, coping and potentially moving forward.

Developed in collaboration with artist and architect Sophia Stemshorn, the exhibition's display is informed by research into theories related to queer space(s) and their history in the field of architecture and spatial interventions. Taking inspiration from the white cube, as well as other biased phenomena, the design of the exhibition adapts to similar binary visions and allows for their subversion. Drawing on a history of artistic and curatorial projects that look at different kinds of queer movement in (semi-)public spaces, such as cruising, molly culture and other forms of subcultural (queer) life, we wanted to create an architecture that can feel as both a weird vacuum and

a stage. Our aim was to create new and othered spaces through different forms of mirroring. Reminiscent of applied photography studios or altered art fair booth elements, the built architecture extends and stretches given parameters of the space: like the floor, the walls and the pillars in front of its margins. Another aspect to the scenography is the canvas-like character of the individual segments. As their background was designed to subtly embody the stretcher bars, from the outside it could be assumed that the walls are indeed large-format paintings. It is a play with two differently presenting sides, and therefore also a game with the visitor's expectations.

On the one hand, shielding the exhibition's content from the gaze of passers-by, and on the other hand, intending to arouse curiosity in pedestrians, the built structure negotiates ideas of what can be shown, what can be talked about, and what it means to hide something. Of course, this immediately brings us back to ideas associated with the construction of identity, the body and its inhabiting personas. The directions of gaze, the tension between the personal and the public sphere: Who am I? What do I choose to show and when? How much performance is inevitably

integrated in my everyday life? Is this possibly a critique of myself and my ways of thinking, of being?

Exploring the human experience can be empirical, but never objective. We can compare ourselves, follow a certain trope, or oppose them. While collectively rehearsing forms of expression and ways of reading, *SOMETHING IS BURNING* hints at hybrid and non-binary states in relation to social settings. Movements around social codes and patterns are visualized. The works presented either map perceived categories or assert a certain openness. At the same time, they clearly illustrate a construction, a structure, which – in its combination of single parts – may suggest problems on a larger scale. The exhibition, which ultimately locates the individual as part of a predetermined order, identifies a moment of reorganization and reshuffling.

In addition to the presentation in the exhibition space at Kunststhal Bratislava, *SOMETHING IS BURNING* also includes a selection of performances and workshops.



# SOMETHING IS BURNING

9

Curatorial text  
Julius Pristauz

1

A term coined by author bell hooks to achieve “language that would actually remind us continually of the interlocking systems of domination that define our reality”. (<https://www.mediaed.org/transcripts/Bell-Hooks-Transcript.pdf> -- page 7)

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

10

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

Excerpt from the chapter 'How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions' from the edited book: Angela Dimitrakaki and Lara Perry, Eds. 2013. *Politics in a Glass Case, Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press.

The text is reprinted here by a kind permission of Angela Dimitrakaki and Lara Perry.

## FEMINIST POLITICS AND MUSEUM MATERIALISM

The title of this volume, *Politics in a Glass Case*, articulates our focus on this question: what happens to political projects when they become showcased, or even encased, in normative spaces such as the museum or the exhibition? As a political project, feminism has challenged the power relations that form around gender, and thus shaped decades of art practice. Recently it has come to seem that the art institution offered a curious form of protection to feminism in the deep-freeze compartment of contemporary political life – but has feminism's preservation in the museum also neutralised its politics? There is a perceived contradiction between the subversion of power relations promised by feminism and the regulation of the subversive performed by the art institution. This understanding has driven our investigation into the entanglement of the political and the curatorial. The book title's invocation of glass, both delicate and transparent, alludes to the literalness and tangibility of feminism as display as well as to the symbolic fragility of feminism as a political discourse in art. This literalness and fragility point to the need for practising

what we might call **museum materialism**: a politically mindful, theoretically alert investigation of feminist confrontations with the complex actuality and conditions of art-world institutions.

But it is perhaps instructive to first explore feminism's supposed fragility in the current moment. Is it the case that feminism should be understood like a sensitive surface, prone to staining and damage if not handled with extreme care? The story we wanted to explore (that of feminism in the art world) appeared to have started as a late twentieth-century art movement and to be carrying on as an early twenty first-century rehabilitation effort. This became particularly evident over the years since 2007, in the reception of a series of high-profile projects, exhibitions and initiatives that proclaimed feminism as their subject or rationale. Itself a busy year, 2007 saw the opening of the Elizabeth Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum in New York; The 'Second Museum of Our Wishes' programme which fundraised for the acquisition of women's art for the Moderna Museet in Stockholm; and the simultaneous bi-coastal presentation of two American feminist 'blockbusters', *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Museum of

Contemporary Art, Los Angeles) and *Global Feminisms* (Brooklyn Museum). The momentum was not lost in the following years: *Women Artists/elles@centrepompidou*, a re-hanging of the French Musée National d'Art Moderne contemporary art galleries exclusively with works by women artists opened in 2009 for a lengthy run (extended due to popularity) and *Gender Check*, a major survey focused on the position of gender in Eastern European Art opened at the MUMOK, Vienna in 2010 and then moved Warsaw's Zacheta Gallery in 2011. Through these projects and numerous others of comparable ambition and scope, feminism underwent a transformation. It was converted from being the practice of mostly 'fringe' artists, critics and theorists (or mostly 'fringe' groups and collectives of all the above) into a substantial subject for institutional and curatorial attention.

The significance of this burst of feminist visibility has been hard to calculate, because the response to these projects has been so confused. As one reviewer noted in 2008,

depending on what critic or journal you read, feminism is thoroughly imbricated in mainstream thought; or, the careers -- especially

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

11

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

mid-careers --of women artists are stalled; at the same time feminists are taking charge in major cultural venues; but then younger women roll their eyes at the mention of the “F” word; at the same time, younger artists are flocking to these and other shows presenting historical and contemporary feminist work. Feminist art is either “so over,” or it is gathering momentum.<sup>1</sup>

The contradictory reception of these projects betrays that we cannot account for them in any simplistic way as a sign of women’s or feminist social advances. Instead, we are left with more questions. Does this wave of feminist art events signal a new relevance for feminist politics, or does it mark the **distance** between the museum and social movements? How did the feminist practice represented in and through the curatorial projects of the early twenty-first century embed in the developments in feminist art theory and history since the 1970s? What is the appropriate language of feminist criticism that we can use to evaluate these projects? These questions could not have been answered in 2007 because there had been scant research into the contexts, motives, strategies and impact of feminist

curatorial practice. Such research would have to be a crucial first step towards asserting the continuous relevance of feminist politics to art history as a socially relevant academic discipline.

There is no doubt that some aspects of the answers to these questions are intimately connected to the changes in the terrain of the art world more broadly – specifically the rise of the biennial exhibition, the art museum as tourist attraction and online resource, and the curator as the star of the art world. However, the current moment cannot be examined separately from the decades that immediately preceded it because the feminist art movement has challenged curatorial conventions from the beginning. Feminist critique has often extended its analysis from what could be framed **within** an artwork (be it object or process-based) to what could be accepted as worthy of collecting and displaying by an art museum and even to that which sought to evade institutional canonisation. This was the character of the demands of some of the earliest feminist art historical critiques, for example Linda Nochlin’s legendary essay ‘Why have there been no great women artists?’, which called for the examination of the histories of artistic

training and issues of art’s institutionalization.<sup>2</sup> Feminist literature from the 1970s to the late 1980s makes frequent references to the need for co-ordinated, strategic action against the gendered hierarchies defining the contexts where art and its publics met.<sup>3</sup> The impetus to transform the gendered terms and conditions of art’s contexts led feminism to evolve into a form of institutional critique – a term propagated, from the mid-1980s, by American artist and writer Andrea Fraser, who is no stranger to feminist thought but whose work is only occasionally connected with the (always seen as) more particular aspirations of feminism in the art world.<sup>4</sup> In some of her most recent work, the foundational feminist art historian and critic Griselda Pollock has turned to specifically to the investigation of *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (2007). Feminism has systematically questioned the art institution – which, importantly, appears to have expanded considerably since the rise of second-wave feminism.

One of the most important aspects of this questioning has been the strengthening of a cross-fertilisation project between the practice and theory of art with a politically feminist agenda – a dialogue documented

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

12

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

and reflected on in hindsight in a number of essays in the volume. The necessity of restoring a sense of contemporary political agendas to questions around art and feminism through an examination of its history was pressed home to us at a conference at Stockholm's Moderna Museet in 2008, entitled 'Feminisms, Historiographies and Curatorial Practice' and initiated by two of the contributors to this volume, Jessica Sjöholm Skrubbe and Malin Hedlin Hayden.<sup>5</sup> The conference lectures, workshops and 'hallway discussions' made us acutely aware of the **gaps** between our knowledge of feminism's impact on past art worlds, the representation of feminist practice in art collections and exhibitions, and our desire to contribute to feminism's present struggles that continue to claim today's art world as a site of protest. A parallel project to this book, a research network funded by the Leverhulme Foundation, has allowed us and our colleagues the privilege of organizing and attending meetings that explored feminist theory and curatorial practice, and through these meetings we have learned a lot about the challenges faced in practicing as a feminist curator.<sup>6</sup> These include particularly the problem of 'silo' cultures within museums that divide

the work of exhibition organizing from marketing and from education, making it difficult to create coherently feminist offerings; the casualization of 'professional' labour and degrading employment practices that affect women in all areas of employment including curators and academics; and feelings of isolation and lack of solidarity in sustaining a politicized practice. We can say then that in putting together this volume, we wished to explore and support the connection between writing history, making exhibitions, and thinking politically – and doing all three as feminists.

## FEMINISM IN THE ART INSTITUTION

The mixed critical response to the sequence of post-millennial feminist exhibition projects could be interpreted as a consequence of their being situated not within a feminist movement, but primarily within a restless art culture that is constantly seeking novel ways of representing art's history. In this section, our essayists reflect on the status of feminism in the institutional art world, and the methodological challenges presented by both the investigation and the practice of feminist curating within its primary context, the art museum. Museums

as institutions have been an object of feminist thinking and activism at different points in the history of the feminist movement, because the popular apprehension of the museum in ethical terms (the museum as something fundamentally good for society) made it a privileged ground for the struggle between feminism and patriarchy. In some important ways the museum stands both as a model or figure of the art world in general, but also, because most museums are 'public' institutions, the point at which that art world should be most susceptible to claims for women's equality.<sup>7</sup> Identifying a strategy for feminist inclusion in the museum has, however, never been easy. The essays in this section deal variously with curatorial practices of the 1970s, 1980s, and 2000s, but they each have the same problem at their heart, **the complexity of enabling and sustaining a feminist practice within a regulated and regulatory context which does not have feminism at the core of its agenda** and is, in fact, that which constitutes the object of the critique.

(...)

That the art institution was not exempted from the ideological project of neoliberalism that defined late twentieth-century capitalism meant

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

13

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

that the commitment to getting more women artists into the museum may have ultimately served a variety of interests. Developments, which on the one hand represent the progress of feminist principles **also** represent the extent to which women, and perhaps especially feminists, have provided a ready-made, educated, middle-class clientele and a keen, ideologically motivated workforce.<sup>8</sup> What kind of affective labour this ideologically motivated female workforce performs and in whose interests is not easy to detect – but, given the major re-organization and division of labour we identify with globalization, posing the question is important. Neoliberalism does not only concern museums. It has exploded recently in relation to works by Nancy Fraser and Hester Eisenstein which explore the politics of feminism in terms of its compatibility with (or subservience to, as some choose to read them) neoliberal capitalism.<sup>9</sup> These arguments resonate with the notion of ‘de-massification’ once proposed by Bulgarian-French theorist Julia Kristeva as the next logical step in the political life of the West. In 1979, and as postmodernism was consolidating as a cultural dominant, Kristeva argued for a future feminism tailored to one’s ‘singularity’.<sup>10</sup> How precisely such singularity differed from

the proverbial bourgeois individuality (from which generations of women had in fact been excluded and sought access to) was not entirely clear to all feminists, and has not been since. What these analyses bring our attention to is the aspects of feminism which are complicit with aspects of late western capitalist society while resistant to others; and we can use this observation to understand how **the art museum staged a particular aspect of the confrontation between feminist politics and capitalism**. The latter has never been openly addressed in feminist art historical scholarship but we hope that much material in this volume will contribute to a probing of an issue of apparent relevance to the present and future of feminist politics.

While this analysis is extremely relevant for understanding feminism in the contemporary museum, it can be used to understand debates that were already present around earlier feminist demands to enter the museum. The 1970s saw a series of campaigns (especially in New York) addressed to sexual and racial diversity in the museum. In 1978 in London, the Arts Council-funded *Hayward Annual* was curated by women and explicitly aimed to represent

a range of women’s art practices in the context of a ‘mixed’ group show. Reproducing here Lippard’s essay ‘Sexual Politics’ for the catalogue for that exhibition, known in the 1970s as ‘the women’s show’, Lippard reflects on the problems with demanding equality of representation for women within exhibitions owned by the art institution. Lippard’s comparison of the ‘entrance of women artists into the “mainstream”’ with gaining ‘fishing rights in a private brook’ is instructive. Her analysis proved fertile ground for an important text by Griselda Pollock about the complicated relationship between women artists, feminism and art institutions. Like Lippard, Pollock was quick to see that the art institution would be prepared to use women artists’ energies as the ‘new blood’ and a ‘new resource to exploit’. But despite this, Pollock had no doubt that a feminist intervention should take place ‘in established institutions of art’, in an argument where shunning the institution was tantamount to women artists ‘endors[ing] their place in the separate sphere historically created for their work, thereby colluding in their own marginalization’.<sup>11</sup> Can it matter **why** feminists and women get their work shown in the museum, as long as such an exhibition does address their needs and desires to

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

14

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

show? Lubaina Himid's personal account of the challenges, and satisfactions, of curating as a black woman (artist) in 1980s Britain insists that we reflect on the question: when feminist artists enter the patriarchal, white citadel of the art museum, steeped in class privilege, who is using who? We hardly see this as a rhetorical question but as one to be tackled only after fathoming **what**, in fact, keeps reproducing women's but especially feminists' desires to 'show' in fairly specific places. Griselda Pollock once asked what perpetuates women's needs and desires to paint and to create in the studio, and the questions we pose here extend this probing of the ideological cloud where women's desires for creativity and communication are moulded into already available shapes.<sup>12</sup>

## HOW TO BE SEEN (METHODOLOGICAL TRANSGRESSIONS)

The more conventional format of museum and gallery, the collection, the ever-adaptable temporary or periodic exhibition (often now attached to cities, regions and of course art fairs rather than specific buildings), the independent site that may claim an alternative presence in

the contemporary art world – since the rise of second-wave feminism all these forms of art display have both persisted and been transformed. Mediated by curatorial imagination as well as the limitations framing the curatorial act in its institutional moment and even counter-institutional aspirations, feminist politics has been a motivation, a springboard, a frame of reference and even an **outcome** of the process of realizing encounters with art. Since second-wave feminism, the bulk of feminist art literature has been concentrated on writing women artists' histories: yet what if feminist research turned from women or feminist artists to women or feminist curators, from women's or feminist art making to women's or feminist curating? Could such a turn (imagined rather than actual at present) discover a different route into feminism's art histories? Would this displacement of the artist in favour of the curator permit greater insight into why feminism has not in fact succeeded at transforming a capitalist art institution which has, arguably and paradoxically, managed to both include women artists and exclude feminist politics?

A strategic shift of focus would at least lead to a reconsideration of the art world as a context where

gendered 'art workers', engaged in different, if intersecting, kinds of labour (as artists, curators etc), sustain a complex field of production. Even if Julia Bryan-Wilson included an examination of art critic, curator, writer Lucy Lippard's 'feminist labour' in her compelling analysis of art conceptualised as work in late 1960s and 1970s America, a broader feminist enquiry into the above is missing.<sup>13</sup> This absence hinders precisely **the political function of feminist scholarship** in the present. One task here would be to chart, in feminist terms, the transformation of curatorial (and other art) labour from the 1960s to date. But also to articulate, in feminist terms as well, **how** such labour interacted with what Rosalind Krauss called in 1990 'the cultural logic of the late capitalist museum,' hitting the nail on the head by recycling Fredric Jameson's landmark synthesis of postmodernism as capitalism.<sup>14</sup> Both Krauss and John Roberts, in an article which accounted for the containment of critical postmodernism in relation to the new-found elasticity of the museum,<sup>15</sup> linger over the size-matters principle and the 'open-plan architecture' of the capitalist art display. The analogy is unavoidable: the going global of capital somehow brought about the spatial inflation of

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

15

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

the art institution too. Today bigness co-implicates Tate Modern's gigantic Turbine Hall, the mushrooming of Guggenheims, the hegemony of the art biennial as an increasingly versatile yet **big** art space and even the use of time as space in big shows, divided into Part 1 and Part 2.<sup>16</sup> What this fetishization of expansion has meant for feminist politics – what particular forms of institutionalization of power and empowerment it has generated – remains to be seen.

In 2007, Nina Möntmann described the bleak scenario of the young century in which new institutionalism was defeated. A breed of 'institutions of critique' that 'employed a criticism of globalized corporate institutionalism and its consumer audience', were dismantled or merged and generally 'put in their place like insubordinate teenagers.'<sup>17</sup> In 2008 the eruption of the global financial crisis heralded a new era of austerity and a destabilization of political formations, the repercussions of which are still unfolding. The art institution, much like the welfare state and education, is experiencing an aggressive push away from public funding and towards further entrenchment into 'business'. Material urgency rather than semiotic instability is defining the framework

in which a responsive methodology of feminist curating must now come into being. It is hard to imagine how such a methodology would not be about transgressing the institutional threshold where the public collapses into the clientele, history into image, and politics into discourse. Is this another way of affirming Kuratorisk Aktion's justification of their feminist, queer, anti-capitalist, anti-colonial curatorial activism in the statement, 'the time to take sides has come'? Back in 1990 Krauss wondered whether the consolidating museum industry would actually favour a 'waning of affect' – and concludes (as does Roberts later on) that the neo-capitalist museum is rather about mere 'intensity'.<sup>18</sup> One wonders if an 'intensity' might be what a free meal cooked by a male artist at a gallery or a biennial throughout the 1990s is what has been served to the art institution's participating customers.<sup>19</sup> How to avoid that fate for feminism – because we need it – is what we invite you to think about.

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

# 16

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

- 1 Josephine Withers, 'All Representation Is Political: Feminist Art Past and Present,' *Feminist Studies*, 34.3 (Fall 2008), p.456.
- 2 Linda Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists?' *Art News*, 69 (9 January 1971), pp. 22-39 and widely reproduced; Griselda Pollock, *Differencing the Canon* (London: Routledge,1999).
- 3 Feminist curatorial histories are hardly limited to the past forty years as, in some parts of the world, late 19th and early 20th-century feminists organized exhibitions of so-called women's creativity. Yet more work is required to place such exhibitions historically and in a continuum with post-second wave curatorial interventions. So, while women's art exhibitions were organized in earlier historical moments, e.g. the 1860s, it is conventional to separate feminism into periods divided by the interwar era because such periods seem to have addressed different aspects of equality. For a polemical essay on the relationship between earlier women's art exhibitions and contemporary notions of feminism see Stephanie Brown and Sara Dodd, 'The Society of Female Artists and the Song of the Sisterhood', in P.Barlow and C. Trodd (eds) *Governing Cultures: Art Institutions in Victorian London* (Aldershot: Ashgate, 2000): 85-97.
- 4 On tracing the history of the term 'institutional critique', see Andrea Fraser, 'From the Critique of Institutions to the Institution of Critique' in John C. Welchman (ed.) *Institutional Critique and After*, (Zurich: J.R.P. Editions, 2006), pp. 123-36.
- 5 The conference was 'Feminisms, Historiography and Curatorial Practices', Moderna Museet, Stockholm, February 2008. The keynote papers were published in Malin Hedlin Hayden and Jessica Sjöholm Skrubbe (eds) *Feminisms Is Still Our Name; Seven Essays on Curatorial Practices* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010).
- 6 The 'Transnational Perspectives on Women's Art, Feminism and Curating' Research Network ran from November 2010 until May 2012 and included partners in Canada, the United States, Sweden, the United Kingdom, and Estonia. The network website is at <http://arts.brighton.ac.uk/research/irn> Accessed 15 March 2012.
- 7 Lucy Lippard, 'Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969' in J. Ault (ed.) *Alternative Art New York: 1965-1985* (New York, Minneapolis and London: the Drawing Center and the University of Minnesota Press, 2002), pp. 79-120.
- 8 The charge (of feminism shrinking, its energies being confined in the academies) has been around at least since the early 1990s. It was reiterated in order to be critically overcome in bell hooks, *Feminism Is for Everybody* (London: Pluto Press, 2000).
- 9 See Hester Eisenstein, *Feminism Seduced: How Global Elites Use Women's Labor and Ideas to Exploit the World* (Boulder: Paradigm Publishers, 2009) and Nancy Fraser, 'Feminism, Capitalism and the Cunning of History', *New Left Review* 56 (2009), pp. 97-117.
- 10 Julia Kristeva, 'Women's Time' in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 209. Numerous theorists have referred to Kristeva's concept of a 'demassification of the problematic of difference' as regards feminism – in art history see Griselda Pollock's comments in Griselda Pollock and Fred Orton, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996), p. 287.
- 11 Griselda Pollock, 'Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978' in Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds) *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (London: Pandora, 1987), p. 180.
- 12 Griselda Pollock, 'Painting, Feminism, History' in Michèle Barrett, Anne Phillips (eds), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, (Cambridge: Polity,1992), pp. 138-176.
- 13 For the history of the term 'art workers', see Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, (Berkeley: University of California Press, 2009).
- 14 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October* 54 (October 1990), pp. 13-14.
- 15 John Roberts, 'The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism', *Third Text* 11.41 (Winter 1997-98), pp. 67-74.
- 16 Alex Farquharson, 'Bureau de change', *Frieze* 101 (September 2006) [http://www.frieze.com/issue/article/bureaux\\_de\\_change/](http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/) Accessed 11 March 2012
- 17 Nina Möntmann, 'The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future', *Transversal*:



# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

17

Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

*Multilingual Webjournal*  
(August 2007).  
[http://eipcp.net/  
transversal/0407/  
moentmann/en](http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en) Accessed  
11 March 2012.

18  
Krauss (1990) draws  
a distinction between 'the  
older emotions' (or affect)  
and 'an experience' she  
describes as 'an intensity,'  
pp. 13-14; Roberts  
(1997-8) talks about  
a 'shifting in an irrevocable  
fashion the concept and  
design of the museum  
from an experience of lofty  
elevation to one of hybrid  
intensity', p. 71.

19  
Jerry Saltz discusses  
Rirkrit Tiravanija's work in  
his article 'Conspicuous  
Consumption', *NYMag*  
(May 7, 2007), [http://  
nymag.com/arts/art/  
reviews/31511/](http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/) Accessed  
6 March 2012.

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

18

Jack Halberstam

Excerpt from the chapter 'Queer Temporality and Postmodern Geographies' from Jack Halberstam's book *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press. 2005. The text is reprinted here by a kind permission of Jack Halberstam.

How can a relational system be reached through sexual practices? Is it possible to create a homosexual mode of life? ... To be "gay," I think, is not to identify with the psychological traits and the visible masks of the homosexual, but to try to define and develop a way of life.

—Michel Foucault, "Friendship as a Way of Life"

There is never one geography of authority and there is never one geography of resistance. Further, the map of resistance is not simply the underside of the map of domination—if only because each is a lie to the other, and each gives the lie to the other.

—Steve Pile, "Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance"

This book makes the perhaps overly ambitious claim that there is such a thing as "queer time" and "queer space." Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement,

and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in "Friendship as a Way of Life" that "homosexuality threatens people as a 'way of life' rather than as a way of having sex" (310). In Foucault's radical formulation, queer friendships, queer networks, and the existence of these relations in space and in relation to the use of time mark out the particularity and indeed the perceived menace of homosexual life. In this book, the queer "way of life" will encompass subcultural practices, alternative methods of alliance, forms of transgender embodiment, and those forms of representation dedicated to capturing these willfully eccentric modes of being. Obviously not all gay, lesbian, and transgender people live their lives in radically different ways from their heterosexual counterparts, but part of what has made queerness compelling as a form of self-description in the past decade or so has to do with the way it has the potential to open up new life narratives and alternative relations to time and space. (...)

In queer renderings of postmodern geography, the notion of a body-centered identity gives way to a model that locates sexual subjectivities within and between embodiment, place, and practice. But queer work on sexuality and space, like queer work on sexuality and time, has had to respond to canonical work on "postmodern geography" by Edward Soja, Fredric Jameson, David Harvey, and others that has actively excluded sexuality as a category for analysis precisely because desire has been cast by neo-Marxists as part of a ludic body politics that obstructs the "real" work of activism (Soja 1989; Harvey 1990; Jameson 1997). This foundational exclusion, which assigned sexuality to body/local/personal and took class/global/political as its proper frame of reference, has made it difficult to introduce questions of sexuality and space into the more general conversations about globalization and transnational capitalism. Both Anna Tsing and Steve Pile refer this problem as the issue of "scale." Pile, for example, rejects the notion that certain political arenas of struggle (say, class) are more important than others (say, sexuality), and instead he offers that we rethink these seemingly competing struggles in terms of scale by recognizing that

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

Jack Halberstam

while we tend to view local struggles as less significant than global ones, ultimately “the local and the global are not natural scales, but formed precisely out of the struggles that seemingly they only contain” (Pile 1997, 13).

(...)

In *The Condition of Postmodernity*, Harvey demonstrates that our conceptions of space and time are social constructions forged out of vibrant and volatile social relations (Harvey 1990). Harvey’s analysis of postmodern time and space is worth examining in detail both because he energetically deconstructs the naturalization of modes of temporality and because he does so with no awareness of having instituted and presumed a normative framework for his alternative understanding of time. Furthermore, Harvey’s concept of “time/space compression” and his accounts of the role of culture in late capitalism have become hegemonic in academic contexts. Harvey asserts that because we experience time as some form of natural progression, we fail to realize or notice its construction. Accordingly, we have concepts like “industrial” time and “family” time, time of “progress,” “austerity” versus “instant” gratification,

“postponement” versus “immediacy.” And to all of these different kinds of temporality, we assign value and meaning. Time, Harvey explains, is organized according to the logic of capital accumulation, but those who benefit from capitalism in particular experience this logic as inevitable, and they are therefore able to „ignore, repress, or erase the demands made on them and others by an unjust system. We like to imagine, Harvey implies, both that our time is our own and, as the cliché goes, “there is a time and a place for everything.” These formulaic responses to time and temporal logics produce emotional and even physical responses to different kinds of time: thus people feel guilty about leisure, frustrated by waiting, satisfied by punctuality, and so on. These emotional responses add to our sense of time as “natural.”

Samuel Beckett’s famous play *Waiting for Godot* can be read, for example, as a defamiliarization of time spent: a treatise on the feeling of time wasted, of inertia or time outside of capitalist propulsion. Waiting, in this play, seems to be a form of postponement until it becomes clear that nothing has been postponed and nothing will be resumed. In Beckett’s play, the future does not

simply become diminished, it actually begins to weigh on the present as a burden. If poetry, according to W. H. Auden, “makes nothing happen,” the absurdist drama makes the audience wait for nothing to happen, and the experience of duration makes visible the formlessness of time. Since Beckett’s clowns go nowhere while waiting, we also see the usually invisible fault lines between time and space as temporal stasis is figured as immobility.

The different forms of time management that Harvey mentions and highlights are all adjusted to the schedule of normativity without ever being discussed as such. In fact, we could say that normativity, as it has been defined and theorized within queer studies, is the big word missing from almost all the discussions of postmodern geography within a Marxist tradition. Since most of these discussions are dependent on the work of Foucault and since normativity was Foucault’s primary understanding of the function of modern power, this is a huge oversight, and one with consequences for the discussion of sexuality in relation to time and space. Harvey’s concept of time/space compressions, for instance, explains that all of the time cycles that we have naturalized and internalized

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

Jack Halberstam

(leisure, inertia, recreation, work/ industrial, family/domesticity) are also spatial practices, but again, Harvey misses the opportunity to deconstruct the meaning of naturalization with regard to specific normalized ways of being. The meaning of space, Harvey asserts, undergoes a double process of naturalization: first, it is naturalized in relation to use values (we presume that our use of space is the only and inevitable use of space—private property, for example); but second, we naturalize space by subordinating it to time. The construction of spatial practices, in other words, is obscured by the naturalization of both time and space. Harvey argues for multiple conceptions of time and space, but he does not adequately describe how time/space becomes naturalized, on the one hand, and how hegemonic constructions of time and space are uniquely gendered and sexualized, on the other. His is an avowedly materialist analysis of time/space dedicated understandably to uncovering the processes of capitalism, but it lacks a simultaneous desire to uncover the processes of heteronormativity, racism, and sexism.  
(...)

Indeed, Harvey misses several obvious opportunities to discuss the

naturalization of time and space in relation to sexuality. Reproductive time and family time are, above all, heteronormative time/space constructs. But while Harvey hints at the gender politics of these forms of time/space, he does not mention the possibility that all kinds of people, especially in postmodernity, will and do opt to live outside of reproductive and familial time as well as on the edges of logics of labor and production. By doing so, they also often live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could productively be called “queer subjects” in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity) during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family. Finally, as I will trace in this book, for some queer subjects, time and space are limned by risks they are willing to take: the transgender person who risks his life by passing in a small town, the subcultural musicians who risk their livelihoods by

immersing themselves in nonlucrative practices, the queer performers who destabilize the normative values that make everyone else feel safe and secure; but also those people who live without financial safety nets, without homes, without steady jobs, outside the organizations of time and space that have been established for the purposes of protecting the rich few from everyone else.

Using the Foucault of *The History of Sexuality*, we can return to the concepts of time that Harvey takes for granted and expose their hidden but implicit logics (Foucault 1986). Stephen M. Barber and David L. Clark, in their introduction to a book of essays on Eve Kosofsky Sedgwick, present perhaps the most compelling reading to date of a queer temporality that emerges from Foucault’s formulation of modernity as “an attitude rather than as a period of history” (Barber 2002, 304). Barber and Clark locate Foucault’s comments on modernity alongside Sedgwick’s comments on queerness in order to define queerness as a temporality—“a ‘moment,’ it is also then a force; or rather it is a crossing of temporality with force” (8). In Sedgwick, Barber and Clark identify an elaboration of the relation

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

21

Jack Halberstam

between temporality and writing; in Foucault, they find a model for the relation between temporality and ways of being. They summarize these currents in terms of a “moment,” a “persistent present,” or “a queer temporality that is at once indefinite and virtual but also forceful, resilient, and undeniable” (2). It is this model of time, the model that emerges between Foucault and Sedgwick, that is lost to and overlooked by Marxist geographers for whom the past represents the logic for the present, and the future represents the fruition of this logic.

Postmodern geography, indeed, has built on Foucault’s speculative but powerful essay on heterotopia and on Foucault’s claim in this essay that “the present epoch will be above all an epoch of space” (Foucault 1986, 22). Based on this insight, Soja and Harvey argue that critical theory has privileged time/history over space/geography with many different implications. But for both Harvey in *The Condition of Postmodernity* and Jameson in “The Cultural Logic of Postmodernism,” postmodernism is a strange and even bewildering confusion of time and space where history has lost its (materialist) meaning, time has become a perpetual

present, and space has flattened out in the face of creeping globalization. Both theorists evince a palpable nostalgia for modernism with its apparent oppositional logics and its clear articulations of both alienation and revolution; and both theorists oppose the politics of the local within “an epoch of space” to the politics of the global—a global capitalism opposed by some kind of utopian global socialism, and no politics outside this framework registers as meaningful. Predictably, then, the “local” for postmodern geographers becomes the debased term in the binary, and their focus on the global, the abstract, and even the universal is opposed to the local with its associations with the concrete, the specific, the narrow, the empirical, and even the bodily. As Tsing puts it, the local becomes just a “stopping place for the global” in Marxist accounts, and all too often the local represents place, while the global represents circulation, travel, and migration. By refusing to set local/global up in a dialectical relation, Tsing allows for a logic of diversity: diverse locals, globals, capitalisms, temporalities (Tsing 2002). (...)

Throughout this book, I return to

the transgender body as a contradictory site in postmodernism. The gender-ambiguous individual today represents a very different set of assumptions about gender than the gender-inverted subject of the early twentieth century; and as a model of gender inversion recedes into anachronism, the transgender body has emerged as futurity itself, a kind of heroic fulfillment of postmodern promises of gender flexibility. Why has gender flexibility become a site of both fascination and promise in the late twentieth century and what did this new flexibility have to do with other economies of flexibility within postmodernism? As Emily Martin’s book *Flexible Bodies* shows in relation to historically variable conceptions of the immune system, flexibility has become “one of our new taken-for-granted virtues for persons and their bodies” (Martin 1995). She continues, „Flexibility has also become a powerful commodity, something scarce and highly valued, that can be used to discriminate against some people” (xvii). While we have become used to thinking in terms of “flexible citizenship” and “flexible accumulation” as some of the sinister sides of this new “virtue,” the contemporary interest in flexible genders, from talk shows

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

Jack Halberstam

to blockbuster movies, may also be a part of the conceptualization of a new global elite (Ong 1999).

Because bodily flexibility has become both a commodity (in the case of cosmetic surgeries for example) and a form of commodification, it is not enough in this “age of flexibility” to celebrate gender flexibility as simply another sign of progress and liberation. Promoting flexibility at the level of identity and personal choices may sound like a postmodern or even a queer program for social change. But it as easily describes the advertising strategies of huge corporations like the Gap, who sell their products by casting their consumers as simultaneously all the same and all different. Indeed, the new popularity of “stretch” fabrics accommodates precisely this model of bodily fluidity by creating apparel that can stretch to meet the demands of the unique and individual body that fills it. Advertising by other companies, like Dr Pepper, whose ads exhort the consumer to “be you!” and who sell transgression as individualism, also play with what could be called a “bad” reading of postmodern gender. Postmodern gender theory has largely been (wrongly) interpreted as both a description of and a call

for greater degrees of flexibility and fluidity. Many young gays and lesbians think of themselves as part of a “post-gender” world and for them the idea of “labeling” becomes a sign of an oppression they have happily cast off in order to move into a pluralistic world of infinite diversity. In other words, it has become commonplace and even clichéd for young urban (white) gays and lesbians to claim that they do not like “labels” and do not want to be “pigeon holed” by identity categories, even as those same identity categories represent the activist labors of previous generations that brought us to the brink of “liberation” in the first place. Many urban gays and lesbians of different age groups also express a humanistic sense that their uniqueness cannot be captured by the application of a blanket term. The emergence of this liberal, indeed neo-liberal, notion of “uniqueness as radical style” in hip queer urban settings must be considered alongside the transmutations of capitalism in late postmodernity. As Lisa Duggan claims: “new neoliberal sexual politics ... might be termed the new homonormativity—it is a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility

of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption” (Duggan 2003).

Harvey has characterized late capitalism in terms of “flexibility with respect to labour processes, labour markets, products and patterns of consumption” (Harvey 1990, 147). Increased flexibility, as we now know, leads to increased opportunities for the exploitation by transnational corporations of cheap labor markets in Third World nations and in immigrant communities in the First World. The local and inter-subjective forms of flexibility may be said to contribute to what Anna Tsing calls the “charisma of globalization” by incorporating a seemingly radical ethic of flexibility into understandings of selfhood. In queer communities, what I will define as “trans-gressive exceptionalism” can be seen as a by-product of local translations of neo-liberalism.

As many Marxist critics in particular seem to be fond of pointing out, identity politics in the late twentieth century has mutated in some cases from a necessary and strategic critique of universalism into a stymied and myopic politics of self. There are few case studies in the critiques

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

23

Jack Halberstam

of identity politics, however, and too often one particular theorist (usually a very prominent and sophisticated queer theorist) will stand in for projects that may be characterized as bound and limited to identity claims. Many important theoretical projects have been dismissed as “identity politics” because writers remain fuzzy about the meaning of this term and in many ways, identity politics has become the new “essentialism,” a marker, in other words, of some combination of naiveté and narrowness that supposedly blocks more expansive and sophisticated projects. Too often in academia “identity politics” will be used as an accusation of “interestedness,” and the accuser will seek to return discussion to a more detached project with supposedly great validity and broader applications.

In a very useful essay on “Taking Identity Politics Seriously,” anthropologist James Clifford warns that the blanket dismissal of identity politics by intellectuals on the Left runs the risk of missing the “complex volatility, ambivalent potential, and historical necessity of contemporary social movements” (Clifford 2000, 95). Building on the work of Stuart Hall, Clifford argues that we cannot

dismiss the methods used by various communities to “make ‘room’ for themselves in a crowded world”; instead, he and Hall separately call for sustained analysis of the ways in which “human beings become agents.” Clifford believes that “historically informed ethnography” must be central to a “comparative understanding of the politics of identity” (103). While the work I do in this book cannot by any stretch of the imagination be called “ethnography,” it does try to make sense of the ways that new gender communities make “room” for themselves, by piecing together a story of emergence from a set of representations produced and circulated within postmodernism.

Often, identity politics becomes far more of a problem outside than inside academia. In mainstream gay, lesbian, and trans communities in the United States, battles rage about what group occupies the more transgressive or aggrieved position, and only rarely are such debates framed in terms of larger discussions about capitalism, class, or economics. In this context then, “transgressive exceptionalism” refers to the practice of taking the moral high ground by claiming to be more oppressed and more extraordinary than others. The rehearsal of

identity-bound debates outside the academy speaks not simply to a lack of sophistication in such debates, but suggests that academics have failed to take their ideas beyond the university and have not made necessary interventions in public intellectual „venues. In transgender contexts, for example, as sociologist Henry Rubin reports, transgender and transsexual subjects have articulated deep suspicions of academic researchers and this has made it very difficult for academics to either conduct extensive ethnographies or intervene in community debates about the meaning of multiple forms of gender ambiguity (Rubin 2003). Surprisingly, transgenders and transsexuals seem not to have quite the same suspicion of social service workers and so they have made the inroads that academic researchers could not into trans communities (Valentine 2000). Indeed, in recent years, the term “transgender” has circulated and taken on meaning often in relation to social service provider interventions into youth groups and sex worker communities.

In the hope that a productive and generative project can be successfully wrested from a deep consideration of the meaning of transgenderism in

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

24

Jack Halberstam

relation to postmodern understandings of time and space, I offer in the next two sections some alternative ways of accounting for and sustaining the imaginative leap that transgenderism actually represents within queer theory and queer communities. I hope that the essays collected here can begin a dialogue about the meaning of gender variance in queer communities that moves beyond claims of either uniqueness or unilateral oppression, and beyond the binary division of flexibility or rigidity. Steve Pile warns against the premature stabilization of this binary, arguing that “the subjects of resistance are neither fixed nor fluid, but both and more. And this ‘more’ involves a sense that resistance is resistance to both fixity and to fluidity” (1997, 30). At a moment when the U.S. economic interests in the Middle East are covered over by rhetoric about freedom and liberty, it is important to study the form and structure of the many contradictions of transnational capital at local as well as global levels. Transgenderism, with its promise of gender liberation and its patina of transgression, its promise of flexibility and its reality of a committed rigidity, could be the successful outcome of years of gender activism; or, just as easily, it

could be the sign of the reincorporation of a radical subculture back into the flexible economy of postmodern culture. This book tries to keep transgenderism alive as a meaningful designator of unpredictable gender identities and practices, and it locates the transgender figure as a central player in numerous postmodern debates about space and sexuality, subcultural production, rural gender roles, art and gender ambiguity, the politics of biography, historical conceptions of manhood, gender and genre, and the local as opposed to the global.



# Queer Temporality and Postmodern Geographies

25

Jack Halberstam

## References:

- Barber, S. M., and D. L. Clark. "Queer Moments: The Performative Temporalities of Eve Kosofsky Sedgwick." In *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, edited by S. M. Barber and D. L. Clark. New York: Routledge, 2002.
- Clifford, J. "Taking Identity Politics Seriously: The Contradictory, Stony Ground." In *Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall*, edited by S. Hall, P. Gilroy, L. Grossberg, and A. McRobbie, 94–112. New York: Verso, 2000.
- Duggan, L. *The Twilight of Equality: Neo-Liberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2003.
- Foucault, M. "Friendship as a Way of Life." In *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, edited by S. Lotringer, 204–12. New York: Semiotext(e), 1996.
- . *The History of Sexuality*. New York: Vintage, 1980.
- Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Jameson, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Martin, E. *Flexible Bodies*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Ong, A. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Pile, S. "Introduction: Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance." In *Geographies of Resistance*, edited by M. Keith, 1–32. London: Routledge, 1997.
- Rubin, H. "Do You Believe in Gender." *Sojourner* 21, no. 6 (1996): 7–8.
- . *Self-Made Men: Identity, Embodiment and Recognition among Transsexual Men*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.
- Soja, E. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso, 1989.
- Tsing, A. "Conclusion: The Global Situation." In *The Anthropology of Globalization: A Reader*, edited by J. X. Inda, 453–86. Oxford: Blackwell, 2002.

# Queering Architecture 26

## // (Un)Making Places

Elio Choquette

The essay was published for the first time in *The SITE Magazine*, Vol.38: Feminisms, 2018. The text is reprinted here by a kind permission of Elio Choquette and *The SITE Magazine*.

There is something eloquent and appealing about applying laws of physics to human identities and emotions, yet this application is too often simplistic and flawed. For instance, it would be absurd to quote the 18th-century chemist Antoine-Laurent de Lavoisier's famous paradigm on the conservation of mass<sup>1</sup> when speaking of queer narratives—and yet it is deeply satisfying to find simple words to explain a very complex concept. It doesn't really matter that the changes associated with queerness have nothing in common with balancing a chemical equation, except that both processes relate to the powerful word, "transformation." Call it a human weakness or a propensity to find calm in rationalization, we humans simply love a good metaphor.

Advances in technology have created a massive shift in how we perceive the world around us and have accelerated the rate at which the things around us evolve, change, and transform. In only a few decades, computers have gone from being so scarce and expensive that they were almost solely used by scientists, to so common that almost everyone is carrying one in their pocket. Architectural drawings have gone

from being painstakingly drafted by hand to being generated by a digital model.

"Architecture"—referring in this context to both the built environment and the act of building—is often perceived as a transformation of "space"—as in the dimension of physical and immaterial reality in which we live. This is fallacious. Architecture and space are closely intertwined and constantly interacting with one another, but their relationship is certainly not straight-forward. This relationship is one that we, as a society, have trouble understanding; not because architects fail to transform spatial settings and environments—to an extent, they succeed—but because we often forget and do not acknowledge that environments also have a transformative power over architecture. The problem is that architects believe in the false promise that they can shape spatial practices—and thus often fail to grasp the elusive and profoundly contradictory nature of humanity. Buildings and structures, as Michel Foucault argues, do not inherently and exclusively grant effects of freedom, no matter how much architects want them to.<sup>2</sup> Of course, the built environment we live in does have an effect on the way we live, but it is not

the only force that shapes our lives. It is not enough to impose change upon people in anticipation that they follow suit. No matter how strongly architects believe in the house as a "machine for living,"<sup>3</sup> people—rather than architecture—change the way they live and their environments accordingly. Architects forget the agency of people to transform space and architecture.

This capacity to adapt and change remains a central aspect of queer theory. Architecture has an opportunity to learn from queer theory; from a "queered" reading of itself. The queer movement has long been aware that transformation is always, first and foremost, a matter of survival. Comprehending architecture as something global, that includes both the material and immaterial qualities of space, becomes paramount to its evolution, survival and endurance as a meaningful tool of transformation.

A "queering" of architecture—a resistance to architecture as a tool of oppression and a re-appropriation of space as a tool of transformation—is thus necessary for its transformative potential to be unleashed.

# Queering Architecture 27

## // (Un)Making Places

Elio Choquette

### QUEER SPACES: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS

Before going further, it is important to make a distinction between “queered” and “queer” spaces, though the concepts are not mutually exclusive. Similarly to what Carlos Jacques mentions in *Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture*, a “queer space” is a space that is occupied by queer and marginalized people and a “queered space” is one that is in reaction to the status quo, to society’s normative standards—a chapter of the queer movement targeted at architecture specifically.<sup>4</sup> For example, a queer space would be a venue, such as an art gallery or a performing arts hall, that puts the work of LGBTQ+ artists forward. A queered space, on the other hand, would be an exclusive, safe space for Queer, Trans, Black, Indigenous, and people of colour (QTBIPOC), and therefore only accessible to people identifying as such. A queered space proposes a subversion of the norm, a conscious act of resistance, and a rupture in the fabric of society. Because of this, any queering of architecture remains firmly anchored in the queer movement and its radical roots.

The need for secrecy is deeply rooted in the history of queer spaces which, as a matter of survival, needed to be adaptable, ephemeral, and anonymous. The act of coming to terms with one’s identity and letting go of masks and a shadowed life, in order to live brightly, flamboyantly, and unapologetically with people who share similar struggles, is at the core of queer mythologies, and remains radical, even dangerous. As bell hooks, the American author, feminist, and activist, points out in *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, “when culture is based on a dominator model, not only will it be violent, but it will frame all relationships as power struggles.”<sup>5</sup> The necessity of “coming out” in order to live according to one’s true identity fails to take into account the destructive and violent aspect of transforming and going against the cisgender heteronormative mainstream.<sup>6</sup>

The peril associated with leading a queer life has led to the development of an architecture without the presence of architects; an architecture of necessity and creativity that uses the insignificant, liminal, and transient spaces between the boundaries of the heteronormative world. These “non-places,” as coined by anthropologist Marc Augé, are effectively

transformed into “places.”<sup>7</sup> A place is a characterization of space, a transformation that makes that place significant, meaningful, powerful, and closely linked to a person’s identity.<sup>8</sup> The occupation of these invisible spaces and their transformation into places becomes an act of transgression, of resistance to a world that constantly tries, at best, to confine queerness to the margins, and at worst, to eradicate it completely. Good examples of such places are the Caravan Club and the Shim Sham Club, both of which operated in London in the 1930s, a time when being openly gay could result in extreme legal consequences. Both clubs were under surveillance for years: the Caravan was ultimately raided and shut in 1934, resulting in the arrest of more than one hundred young people;<sup>9</sup> and the Shim Sham Club, which first opened in 1935, was reported many times by neighbours and passers-by for its immoral and illegal activities. The Shim Sham Club remained unregistered.<sup>10</sup>

In a similar way, do-it-yourself (DIY) places propose new spaces directly led by the people who use them, in reaction to established spaces and architectures defined by dominant cultures. DIY places thus provide safer spaces for people with marginalized identities

# Queering Architecture 28

## // (Un)Making Places

Elio Choquette

such as BIPOC, queer, trans and gender nonconforming, working class, and disabled, and all the intersections of those identities. These places become spaces of radical acceptance; they are in constant evolution, which, along with their ephemerality and their illegality, makes them adaptable, portable, and sustainable in ways that established spaces are unable to fully reproduce. The progressive nature of thoughts, theories, and politics associated with non-places allows these spaces to become almost alive, as though they almost have thoughts and a personality of their own. By remaining critical and extremely self-aware, these non-places seem always willing to improve and redefine themselves, even if it leads to their own end and dismantlement.

### DISMANTLING THE MASTER'S HOUSE

Liminal places remain profoundly queer in nature, but also offer a queered perspective on how spaces can be constructed and occupied. As such, they are both unique and generic in nature. In fact, the physical space in which these places exist becomes secondary, it's the people inhabiting them that gives them a universality and a capacity to be reproduced anywhere, anytime, and by anybody willing to

create them—yet reproduced differently each time. Just like queer places undermine the notion of heteronormative spaces and communities, the building of a “queered architecture” would deconstruct the way buildings are made, the way architecture is thought. As Gavroche argues, to create a critical, “potentially radical political architecture, [architecture] must position itself immanently with regards to its practice and to a wider way of life, of which it is a part.”<sup>11</sup>

Then, to successfully deconstruct architecture and space, we must focus on the manner in which space and architecture are conceived rather than on space and architecture in and of themselves, as tangible entities and artifacts. Audrey Lorde famously summarized this concept, saying that “the master’s tools will never dismantle the master’s house. They may allow us to temporarily beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.”<sup>12</sup> Just as queer politics and intersectional feminism aim to dismantle systems of oppression and the patriarchy, a queer architecture must also dismantle historic systems of oppression within architecture, namely the act of designing and building as a tool of dominance over marginalized peoples.

### UNDOING ARCHITECTURE

It is not enough, however, to have the material, physical, and tangible tools of construction; representation and critical thought are also an important part of architecture and of the design process in general. For a comprehensive understanding of a queered architecture, we cannot study one moment, but must consider many; we cannot see it from one perspective, but rather from many; we do not need one model, but in fact many—or none at all. Ultimately, models are also tools, closed systems, which have no conclusion other than their own reproduction. It's this parallax of queered architecture, this materialization and dematerialization of many viewpoints, that creates a new form of architecture in resistance to the oppressive, matrilineal power of architecture.

In fact, trying to represent anything with a single image or model is preposterous; the world, our environment, is constantly shifting, moving, evolving. The application of one image is like trying to teach advanced mathematics with only one equation; like explaining a complex computer system knowing just one line of code; like, as the parable goes, being blind and touching an elephant, only to deduce that an elephant is like a rope.<sup>13</sup>

# Queering Architecture 29

## // (Un)Making Places

Elio Choquette

The way architecture and design are explained and portrayed in dominant discourse remains incomplete and static: the general attitude that stakeholders and professionals have towards buildings rarely takes into account how time will affect the spaces we create beyond a period of thirty years. This lack of long-term vision reinforces the profound disconnect between architecture and the space it occupies: the land upon which it is built, the places or non-places it creates, the time during which it is conceived—queer places have always unconsciously understood and needed to be aware of these relationships, if only for security reasons. As Judith Butler eloquently expressed, “we must be undone in order to do ourselves: we must be part of a larger social fabric of existence in order to create who we are.”<sup>14</sup> Similarly, architecture as we know it must be undone to rebuild itself: self-awareness and criticism have to be central to a redefinition and queering of architecture, as architecture is part of a self-reflexive process that ensures the true adaptability and sustainability of a building, of a structure, of a space.

A queered architecture becomes radical as it proposes a new paradigm: an architecture that is simultaneously built and unbuilt, is in constant shift, is

in a state of flux; an impossible architecture that is constantly in mutation, metamorphosis, fluidity. To deconstruct gender and systems of oppression, we have to go through the necessary process of unpacking, of tearing down the rules that created said oppression to begin with. The same process must be applied to our built environments. This would not be unlike utopian experiments such as New Babylon, by Constant Nieuwenhuys, which also encompasses an architecture of the future as existing not only in one time and space, but in many, at the intersections of other spaces and in juxtaposition with them. In many ways, Constant’s New Babylon understands extremely well the crisis of spatial identity and evolution, in a world in constant upheaval; now more than ever, it’s hard to envision what the world will look like in fifty years. It seems preposterous, if not futile, to build relevant sustainable infrastructures in such a context. A solution rooted in adaptability, malleability and changing needs such as the one proposed by Constant seems much more realistic and even desirable now than it was fifty years ago.<sup>15</sup>

We, as a society, run after a utopia, wrongfully equating perfection with goodness and beauty because this is what we have been taught for decades,

if not centuries. Similarly, architects also aim for unattainable perfection, by considering that a good design is one that plans for the worst yet remains elegant and seamless; in other words, perfect and flawless. Strangely, nature consistently shows us that life thrives through imperfections and accidents, through constant and never-ending transformation. Queer spaces, as spontaneous, transformative, and elusive spaces, also embody this spirit very well. Space, therefore, should not be measured through its perceived perfection, but rather through the glorification of its failures, because design is deeply unpredictable and ultimately flawed and this should be embraced.

### ON FEMINISM AND QUEERNESS

Walking away from a more traditional understanding of feminism as being purely about gender equality and equity, and towards a feminism that is both inclusive and aware of the intersections and interconnections of the different systems of oppression that affect a person’s life, is paramount in the pursuit of dismantling the patriarchy.

# Queering Architecture // (Un)Making Places

30

Elio Choquette

1 Antoine Lavoisier, *Elementary Treatise on Chemistry*, trans. Robert Kerr (New York: Dover Publications, 2010), 226. “Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed,” is the central principle of the law of conservation of energy (first coined in 1774).

2 Michel Foucault, “Espace, savoir et pouvoir,” in *Dits et Ecrits II: 1976-1988* (Paris: Gallimard, 2001), 16–20.

3 Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Crès et Cie, 1923).

4 Julius Gavroche, “Struggles for Space: Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture,” *Autonomies*, 3 October, 2016, <http://autonomies.org/2016/10/struggles-for-space-queering-straight-space-thinking-towards-a-queer-architecture-4/>.

5 bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love* (New York: Atria Books, 2004), 115.

6

Though not all societies throughout history have rejected queerness (quite the opposite), the occidentalization, christianization, and colonization of many regions of the world by European powers has marginalized inclusive views of queerness acceptance and shaped current-day North American society.

7 Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Le Seuil, 1992). A non-lieu (non-place) refers to a transient, anonymous space that is not significant enough to be considered a “place” (lieu). The term is subjective, as the meaning of a space can have various meanings for different individuals.

8 *Ibid.*, 122.

9 Mark Brown, “Revived: the 1930s London Gay Members’ Club Raided by Police,” *The Guardian*, 27 February, 2017, [www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police](http://www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police).

10 Hannah Forsythe, “Exploring LGBTQ Spaces and Places in History,” *The National Archives*, 15 March, 2017, blog. [nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/](http://nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/).

11 Gavroche, “Struggles for Space.”

12 Audre Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle The Master’s House,” in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, (Trumansburg, New York: Crossing Press, 1984), 110–114.

13 E. Bruce Goldstein, *Encyclopedia of Perception* (SAGE Publications, 2010), 492. The story of the blind men and the elephant is an old parable from the ancient Indian subcontinent. A few blind men encounter an elephant, and having never come across one before, they attempt to describe it and imagine it only by touching it. As each man is touching a different part of the elephant, their descriptions vary greatly and they argue about the true nature of the elephant,

through their limited experience of it. In the end, the moral of the story is that we humans tend to project our partial truths as the only valid ones. On the other hand, the combinations of these individual truths can broaden one’s understanding of any concept or truth.

14 Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 101.

15 Lebbeus Woods, “Constant Vision,” *Lebbeus Woods*, 19 October, 2017, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/10/19/constant-vision/>.

# Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore 31

Luki Essender

Studs, retail studs, they speak English, French, Spanish, sometimes even German. They speak with great confidence about numbers and apparel, about manpower, recipes and new experiences. Their apartments are expensive, cold and dusty, barely inhabited. Their bodies are covered in thin dark hair and they are loyal to their brand. Thick flannel garments in oversized silhouettes cover them during their working hours.

Bearded studs who think of rhinoplasty way too often. They enjoy buzzcuts, fireworks, properly trimmed nails and being present on Instagram all the time without posting anything. Carpal tunnel syndrome.

When asked what kind of men they fancy, they reply: "It's simple. It's Mykonos in summer and black leather gloves in winter. Tech jobs. Newly built." And they are not even Capricorns! Images of Hong-Kong, Marrakech, New York or Cape Town, all with the same level of brightness and exposure. This is their way of establishing connections, besides the excessive image-swapping behind their masks.

These studs, they are so studly. They love the smell of rubber. Their

hallways are stacked with sneakers from top to bottom, from floor to ceiling. Sometimes boots and high heels, too. They love this as much as playing harp or making pastries with spinach when they get home from work. Having sex in the snow and taking steamy showers afterwards. Cherries in cocktails after that. And after that, just lying on the fluffy carpet by the sofa with a wool blanket partially covering their naked bodies.

Oh cherry, sweet lemonade, revealing the worst in me.  
How can you be so perfect?  
Shiny scalps of tomorrow.

Who else is Prada?  
I am definitely Prada.

They too are feeling lonely on this Friday evening, when the night is so cold and dark and cruel, turning to technology with hope, performing as their arrogant selves.  
The theatre!

That morning, I woke unexpectedly early, with my arms and legs crumpled around my mattress. I opened the curtains in the bedroom, just to be exposed to a foggy suburban landscape. For a moment I was convinced that the city was built for

this weather and that the weather was created for this city.

After breakfast I responded to a text message from my best friend with a video call on Facebook. I told her that today was my day off, and that the only thing I wanted to do was to go to the gym and Acne Studios. I finished my online grocery shopping and headed to the gym.

With achy abdominals and sweaty skin, I was on my way to Acne Studios on Nytorget. This is where I had my shopping fever back when I was so love-crazed. I bought expensive soaps and old sweaters. I loved life like never before. But not because of the commodities!

The next day, I arrived at the mall early, as usual, in order to avoid increasing my anxiety. My palms were sweaty, the lights were way too bright, the music was stupid and the surfaces overpolished. The smell of spices and weird textile dyes, the sweatshop.  
On the escalator, I was torn between standing casually or walking up slowly, to accelerate the process of passing through the store and avoiding my co-workers. Still, it would be a shame if none of them would

# Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore

32

Luki Essender

see my carefully curated outfit. From a distance, in the retail spotlights.

I met Lefu in the dressing room. “Oh shit, sorry, that’s gross,” said as his box of tobacco fell out of his hands. The tobacco bags landed by our feet. He bent down to pick them up while I kept standing there completely paralysed. When Lefu finally stood up, our faces were only about thirty centimetres apart. I saw his eyes examining my features and that made me slightly uncomfortable. I was aware that the skin around my eyebrows was still red and irritated from plucking them before leaving my house for work.

And then he said: “Summer solstice, I loved you back then, at the rave.” I couldn’t remember any details about these events, except that the only thing I wanted back then was to be ‘passed around’.

An exposed ankle is not a good look, especially not in November. When in bed, his nipples are so puffed up that even the clouds are jealous. Vitamins grabbing everyone else on their way to the tummy. Thin lips and frameless glasses, a giant spliff on the platform, hotboxing Gamla Stan. Slim fit Magnus, hair gel applied only on top of his head, creating two

distinctive hair textures. That’s his new bisexual co-worker, with dimpled cheeks and a penetrating look.

Chocolate brownies, condensation, spinach again and 50mg of MDMA.

I got off the subway at Telefonplan and as I was exiting the station, I saw Lefu in the distance. He was there, standing in all the city lights glory, city girl, wearing black sweatpants and a big parka jacket in the colour ‘asphalt’, with one leg up on a bench and a smirk on his face. He said he didn’t eat sugar which made me confused, but I trusted him with this, as it was him who quite naturally took the lead. I was just following him around the store like a child with their mouth open, only expressing my preferences when he asked for them. About water, for example.

What happened in his apartment was everything I could have ever dreamt of, everything I had wanted for such a long time. Warmth, illusions, dimmed lights, clean air, big smiles, soft kisses, entertainment, hands.

Nuts landing in his mouth effortlessly, cracking under the pressure of his sharp teeth in a split second, almost ASMR and most definitely seduction and sedation.

Chugging the sparkling water so loudly, water sign. Baby oil.

Lefu said that we could take it from here, but I didn’t like that.

Studs, veiny large hands as an interpersonal trait.

Oh, this body, travelling around the world despite the pandemic!

China and Nigeria, Portugal and all that food!

Bamboo sprouts leaking out of the ceramic bowl.

Steamy and hot, almost like in a sauna.

It seemed like one of the previous scenarios. He would be generous with snacks and gestures. He would wait outside with his leg elevated somewhere on top of an urban feature, just because it’s hot and he is a hunk.

Let’s just chill!

But after all, I don’t even do anything else!

So then it’s all about spices again.

Or like that time in Barcelona. It was just giggles on the beach, infinity bracelets, some weird blue stones, sunsets, the impossibility to cum.

Horny studs. They juice the most pleasure out of words and images,



# Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore

# 33

Luki Essender

sometimes moving images too. Exchanging them online, on their phones. Spending long hours doing this, pushing away everything else, work, friends or food. It usually happens on Saturdays, the day after they turned themselves to a drink.

All these new phones. Three cameras looking at me from behind one hand and I have to spit on the carpet next to the bed.

They want to be taken somewhere else, lifted by their egos and then placed carefully on the bed made of baked wheat.

A kiss on the forehead and a goodnight.

A glass filled with crisp water and roughly chopped kiwi waiting by the bed.

For the voyager.

Valentin unexpectedly left back to Paris after only two weeks of being my boss. He was the one who had a wooden stool in his shower. It was made of cedar, bamboo or teak, the kind of wood that resists humidity and serves well in bathrooms. He used to keep his toothbrush on it. He would often sit there under the stream of water brushing his teeth and stretching his legs, his toes

peeking out from behind the shower curtain. There he is, thinking of a man with a monochromatic wardrobe who kept sending him photos of his cat in the summer of 2018. He can still feel the heat, even though the stones in the walls make the air cooler. The vegan quesadilla still leaves a bitter aftertaste in his mouth and orange is his new favourite colour. Here, under the shower, Valentin has just decided that the walls in his hallway will now be orange!

He got out of the shower, put on S&M by Rihanna, sat naked on the sofa, and he peeled two tangerines.

Valentin was also the one who always looked tired, but not sleepy, and the one who rarely wiped his mouth when eating. Meet him by the candles at IKEA, chewing on dried apricots while constructing the smallest details of his comfortable life.

It's your bed sheets and the way you fold your underwear. It's the big window in your bedroom, the speakers in every room connected via wi-fi, the elevator in your building, the fridge that doesn't make any sound, the sharp cut on the back side of your neck and the half-full glass on your bedside table.

It's not you, not your intellect nor your personality.

It's your choices, inheritances, conditionings and the consequences.

Thank you and goodbye.

Daniel seemed so sweet in the beginning, but then the sweetness was replaced by the bitter power that comes with money. He also takes bright and sharp images full of suns and white teeth arranged into smiles. He, too, sends photos that will disappear in less than 15 seconds, and that is only because he drops his little coin into the piggy bank of the digital creator every month. This allows him to see you from far away – both temporally and geographically – even when he strolls through the Beijing airport with his silver Rimowa suitcase.

He treats his STDs in a hotel lobby with ignorance and a cup of black coffee. Grapes sprinkled with green tea leaves for syphilis after lunch. At that moment he turns to his colleague Nora and says: "HIV has no place in my life." It's easy for him to say, because he is a lawyer. His hallway is washed with chlorine every third week, and he always misspells the word ibuprofen.

# Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore

# 34

Luki Essender

He puts his fingers into your mouth and could do a whole fist if you wanted to. He doesn't tell you where he wants your cum as long as it is in this room, in this apartment.

Oh Daniel, his hairless body and the only thing you see are the veins pumping his hot blood so fast. So fast because he works out intensively 6 days a week, no exceptions. His fruit diet is strict. Men need no lips. That's his philosophy. He doesn't read, but he listens. If he wants to.

While walking through the Vatican museums, dressed all in black, it occurred to him, that he wanted to hook up with a member of the Swiss guard. To hook up and then potentially cultivate some sort of relationship that could possibly end up in commitment or marriage. An unmarried Swiss catholic male between the age of 19 and 30 who has completed basic training with the Swiss Armed Forces.

Daniel went to Rome 3,5 months after seeing the Da Vinci Code. Not because he wanted to follow clues or enter the forbidden corridor at the Vatican museums, but because the movie enabled him to see the city for something else than heat, coffee, seafood, temper, sugar and stuffing your mouth

with local fruits. Daniel wants to hook up with a Swiss catholic male between the age of 19 and 30. He wants to sign documents with too-thin ink while sitting in the shade and drinking tap water. He wonders about the Swiss identity.

Soup, soup, soup, soup, don't even get me started. With fish roe and celery. It's another day of sink ejaculation. He's just a puppy. The bone barely touches his teeth and he's already gagging. The only thing he wants to do is to lick all the saltiness off your face when you come back home. Like a good boy.

It all died when he sent me the racist meme. He fooled me with the cubist architecture, sarcasm and niche perfumes sold in small stores. With the way he kept lighting up matches all the time while talking, just like that, for fun. You see and smell the earth on him. The soil covers his skin, his thick curly hair, nails and clothes. This city reflects its cruelty in the plate's glaze, on the waterfront, in the glass, in the mirrors, in the sexy sunglasses, and the leather pants. The loneliness is unbearable and the only way to communicate your sanity is by looking good.

Thank you and goodbye.

SK

Denisa Tomková

Táto publikácia, ktorá sprevádza skupinovú výstavu *NIEČO HORÍ* v Kunsthalle Bratislava, je tretou v novej edičnej sérii, ktorá prináša ďalšie kritické diskurzívne myslenie v podobe esejí zahraničných mysliteľov\*iek a spisovateľov\*iek. Texty sú publikované dvojjazyčne: v pôvodnom anglickom jazyku a tiež sú aj prvýkrát preložené do slovenčiny.

Skupinová výstava *NIEČO HORÍ*, ktorej kurátorom je Julius Pristauz, sa zamýšľa nad tým, ako sú queer témy situované v rámci pocitu osobného a profesionálneho vyčerpania, neistých pracovných podmienok v umení, ako aj rastúcej ekonomickej krízy vo všeobecnosti. Táto výstava skúma, čo presne horí alebo vyhasína. Dizajn výstavy, ktorý vznikol v spolupráci s umelkyňou a architektkou Sophiou Stemshorn, vychádza z výskumu teórií súvisiacich s queer priestorom/-mi a ich históriou v oblasti architektúry. Výstava skúma konštrukciu identity, ale zároveň sa snaží spochybníť komercializáciu queerovosti. Výstava sa preto zamýšľa nad tým, čo znamená vystavovať „queerovosť“ a súvisiace témy vo forme statickej inštitucionálnej výstavy.

Text Angely Dimitrakaki a Lary Perry „Ako byť videný\*á: Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov“ z ich knihy *Politics in a Glass Case* ponúka užitočný zdroj informácií pri diskusii o vystavovaní politických projektov v priestoroch, ako sú múzea a výstavy. Dimitrakaki a Perry vo svojej eseji skúmajú dejiny feminizmu v rámci umeleckých inštitúcií. Skúmajú premenu feminizmu z politického na kurátorský projekt a kladú si otázku, či sa nezneutralizovala „zároveň skrz ochranu feminizmu v múzeách aj jeho politika?“ Pozorujú, že v rámci ideologického projektu neoliberalizmu začlenila umelecká inštitúcia do múzea väčší počet umelkýň, čo však zároveň slúžilo aj inštitucionálnym záujmom. Dôležito sa pýtajú:

„Keď feministické umelkyne vstupujú do patriarchálnej, bielej citadely umeleckého múzea, presiaknutej triednymi privilégiami, kto koho využíva?“ Táto esej navrhuje presun pozornosti od feministických umelkýň na feministické kurátorky a vyzýva k formovaniu novej metodológie feministického kurátorstva.

Esej Jacka Halberstama „Queer časovosť a postmoderné geografie“ z knihy *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* skúma pojmy „queer čas“ a „queer priestor“ a naznačuje, že sa vyvíjajú v opozícii k inštitúciám rodiny, heterosexuality a reprodukcie. Halberstam upozorňuje, že queerovosť má potenciál otvárať nové životné príbehy a alternatívne vzťahy k času a priestoru. Podobne ako kurátor výstavy *NIEČO HORÍ*, aj Halberstam vo svojej eseji skúma transrodové telo a telesnú flexibilitu ovplyvnenú komodifikáciou. Tento text „umiestňuje transrodovú postavu ako ústredného aktéra v početných postmoderných diskusiách o priestore a sexualite, subkultúrnej produkcii, vidieckych rodových rolách, umení a rodovej dvojnáznosti, politike biografie, historických koncepciách mužskosti, rodu a žánru a lokálnom v protiklade ku globálnemu“.

Architekt\*ka Elio Choquette v eseji „Queerovanie Architektúry // (Ne)vytváranie priestorov“ navrhuje – rozšírením toho, čo Choquette považuje za ústredný aspekt queer teórie (prispôsobivosť a flexibilita) –, „queerovanie“ architektúry. Opisuje to ako „odpor voči architektúre ako nástroju útlaku a opätovné privlastnenie priestoru ako nástroja transformácie“. Choquette vo svojej eseji veľmi dôležitým spôsobom poznamenáva, že „nebezpečenstvo spojené s queer životom viedlo k rozvoju architektúry bez prítomnosti architektov\*iek“ a práve prostredníctvom tohto „obsadzovania týchto neviditeľných priestorov

Denisa Tomková

a ich premeny na miesta sa „stáva aktom priestupku“. Odvolávajú sa na esej Audre Lorde „Majstrove nástroje nikdy nerozoberú majstrov dom“, Choquette navrhuje, aby queer architektúra podobne rozobrala historické systémy útlaku v architektúre.

V publikácii sa objavuje aj tvorivé písanie umelca\*kyne Luki Essender s názvom *Velký klíč, smiešny klobúk a šlapka od Cartiera* vystavené v rámci výstavy *NIEČO HORÍ* vo forme jednonáložovej audio inštalácie. Umelec\*kyňa vysvetľuje, že dielo „skúma posadnutosť fúzmi, módou, heteronormativitou, sexom, cestovaním a dátami prostredníctvom fragmentárnych spomienok bieleho twinka“. Povedka je pútavým, svižným, vtipným a hlboko osobným pohľadom na súčasný život mladého mestského queer človeka.

Eseje v tejto publikácii kriticky skúmajú, čo znamená vystavovať „queerovosť“ vo forme statickej inštitucionálnej výstavy. Venujú sa rôznym aspektom komercializácie queerovosti a skúmajú vzťah medzi queer teóriou a architektúrou. Autori\*ky týchto textov prinášajú nástroje a návrhy na novú metodológiu, transformáciu a flexibilitu. Publikácia vyzýva k ďalšiemu uvažovaniu o vyčerpanosti a neistote v súčasných podmienkach a kladie si otázku, čo možno urobiť, aby sme pomohli uhasiť to, čo horí...

Kurátorský text  
Julius Pristauz

Skupinová výstava *NIEČO HORÍ* sa zaoberá aspektmi budovania identity v kontexte ekonomického a individuálneho blahobytu. Výstava sleduje rôzne skutočnosti a trajektórie reprezentácie v priebehu času a jej cieľom je zmapovať rôzne telá - z ktorých mnohé boli vystavené procesom inakosti - a umiestniť ich do, vo svojej podstate, komodifikovaného priestoru.

Táto výstava ilustruje vnímanie súčasného momentu - vychádzajúc z pozorovania súčasnej kultúry, jej produkcie a s ňou súvisiacich napätí - zhromažďujúc ho vo forme vzťahového prehľadu. Výstava sa zamýšľa nad vyčerpanosťou a rýchlosťou v osobnom, ako aj profesionálnom zmysle a uvažuje o tom, ako sú v týchto úvahách situované queer subjekty. Zamýšľa sa nad tým, či súčasné čítanie queer v západnom globalizovanom kontexte môže vôbec slúžiť ako dostatočná stratégia na rozvrátenie binárnych predstáv a normatívnych konceptov času a jeho využívania.

Výstava, ktorá je do istej miery aj spochybním výstavného formátu v čase rastúcej ekonomickej krízy a všeobecne neistých pracovných podmienok v umení, by mohla byť aj svedectvom o sebavykorisťovaní a rastúcich korporátnych tendenciách

v tejto oblasti. Súčasne však poukazuje aj na „to dáme“ postoj a kritickosť, ktoré sú vlastné umeleckej práci - v tomto prípade najmä v rámci postupov informovaných queerfeministickým myslením. Ctí odpor a zároveň spochybňuje poslušnosť - jej cieľom je vypočuť, akokoľvek vedome či nevedome nasledujeme určité myšlienkové a obrazové prúdy. Diskutuje o napätí medzi rôznymi oblasťami, ideológiami a kritickým skúmaním kategórií a vecí, ktoré sa berú ako dané či vnímané ako fakt. Prezentované diela využívajú rôzne médiá od sochárstva, fotografie a módy až po používanie jazyka, zvuku a pohyblivého obrazu, spochybňujú predstavy o normativite a zobrazujú neustále sa meniacu a čoraz viac spochybňovanú ideu ducha doby (*zeitgeist*). Zatiaľ čo niektoré z diel sa zaoberajú otázkami performancie a performatívnosti, iné sa zaoberajú rámcami, ako aj medzerami regulovane riadených sociálnych štruktúr. Keďže sme svedkami globálnej komercializácie queerovosti, kde sa súkromie mení na obchodovateľný tovar, táto skupinová výstava podrobuje telo a ním obývané osoby súčasnému momentu prostredníctvom rôznych vstupných bodov. Ďalej sa zamýšľa nad tým, čo znamená vystavovať takéto témy a ako sa môže špecificky zaťaženy a široko používaný termín ako „queer“

prejaviť v podobe statickej inštitucionálnej výstavy. Výber umeleckých diel je preto vo všeobecnosti založený na vzorcoch a predpokladoch okolo rôznych binárnych systémov. V tomto ohľade môžu prezentované diela ponúknuť body stretnutia a fúzie.

Vďaka tejto kombinácii rôznorodých naratívov vzniká hybridný prieskum, v ktorom sa rieši široká škála tém a výziev. *NIEČO HORÍ* je rovnako introspekciou ako spoločensky zapleteným skúmaním a podnetom. Tvrdenie, že niečo skutočne horí, možno chápať aj ako abstrahovanú otázku. Čo presne to horí alebo vyhasína... Sme to my? Meníme sa na zástupcov, na ktorých chrbtoch sa pomaly rozpadá chybný systém?

Adaptácia a asimilácia sú procesy, ku ktorým sme vnútorne kritickí\*é, ale zároveň im ani nemôžeme odolávať. Autonómia v myslení a spôsobe života je nám veľmi drahá. Naše vlastné postavenie v rámci bieleho nadradeného kapitalistického patriarchátu<sup>1</sup> a náš príspevok k nemu sú spochybňované príliš zriedkavo. Obzvlášť zriedkavé sú kritické momenty v rámci našich vlastných komunít, keďže homosexuáli, queer a ženy sú rovnako vystavení\*é násilniu toho istého systému. V konečnom dôsledku môže ísť o spochybňovanie foriem podvedomej reprodukcie.

Kurátorský text  
Julius Pristauz

Táto výstava uznala za vhodný začiatok v identifikácii binárnych opozícií a pohľad na ich situáciu, ako aj na spôsoby ich distribúcie v našej spoločnosti. Rôzne nástroje úniku sa pretínajú s úsekmi a rezmi v čase, nesúc príklady tekutosti a mnohorakosti ako spôsobu riešenia, vyrovnávania sa a potenciálneho napredovania.

Výstava, ktorá vznikla v spolupráci s umelkyňou a architektkou Sophiou Stemshorn, vychádza z výskumu teórií týkajúcich sa queer priestoru/-ov a ich histórie v oblasti architektúry a priestorových intervencií. Inšpirujú sa „bielou kockou“, ako aj inými tendenčnými fenoménmi, sa dizajn výstavy prispôbuje podobným binárnym víziám a umožňuje ich subverziu. Vychádzajúc z histórie umeleckých a kurátorských projektov, ktoré sa zaoberajú rôznymi druhmi queer pohybu v (polo)verejnom priestore, ako je *cruising*, *molly culture* a iné formy subkultúrneho (queer) života, sme chceli vytvoriť architektúru, ktorá sa môže cítiť ako čudné vákuum a zároveň ako javisko. Naším cieľom bolo vytvoriť nové a iné priestory prostredníctvom rôznych foriem zrkadlenia. Architektúra výstavy, pripomínajúca aplikované fotografické ateliéry alebo pozmenené prvky stánkov na veľtrhoch umenia, rozširuje a naťahuje dané parametre priestoru: ako podlahu, steny

a stĺpy pred jeho okrajmi. Ďalším aspektom scénografie je plátenný charakter jednotlivých segmentov. Keďže ich pozadie bolo navrhnuté tak, aby jemne stelesňovalo nosidlá, zvonku by sa dalo predpokladať, že steny sú skutočne veľkoformátovými obrazmi. Je to hra s dvoma rôzne sa prezentujúcimi stranami, a teda aj hra s očakávaniami návštevníka.

Na jednej strane chráni obsah výstavy pred pohľadmi okoloidúcich a na druhej strane v nich chce vzbudiť zvedavosť. Vybudovaná štruktúra pojednáva o tom, čo možno ukázať, o čom možno hovoriť a čo znamená niečo skrývať. To nás, samozrejme, okamžite vracia k myšlienkam spojeným s konštrukciou identity, tela a jeho obývaných osôb. Smery pohľadu, napätie medzi osobnou a verejnou sférou: Kto som? Čo sa rozhodnem ukázať a kedy? Nakoľko je performance nevyhnutne integrovaná do môjho každodenného života? Je to prípadne kritika mňa samého a mojich spôsobov myslenia, bytia?

Skúmanie ľudskej skúsenosti môže byť empirické, ale nikdy nie objektívne. Môžeme sa porovnávať, nasledovať určité trópy alebo im oponovať. Pri kolektívnom skúšaní foriem vyjadrovania a spôsobov čítania *NIEČO HORÍ* naráža na hybridné a nebinárne stavy vo vzťahu k sociálnemu prostrediu.

Vizualizujú sa pohyby okolo sociálnych kódov a vzorov. Prezentované diela buď mapujú vnímané kategórie, alebo potvrdzujú určitú otvorenosť. Zároveň jasne ilustrujú konštrukciu, štruktúru, ktorá - v kombinácii jednotlivých častí - môže naznačovať problémy v širšom meradle. Výstava, ktorá v konečnom dôsledku lokalizuje jednotlivca ako súčasť vopred určeného poriadku, identifikuje moment reorganizácie a preskupenia.

Okrem prezentácie vo výstavných priestoroch Kunsthalle Bratislava je súčasťou výstavy *NIEČO HORÍ* aj výber performance a premietaní.

# NIEČO HORÍ

40

Kurátorský text  
Julius Pristauz

1

Pojem, ktorý skoncipovala autorka bell hooks, aby dosiahla „jazyk, ktorý by nám skutočne neustále pripomínal vzájomne prepojené systémy nadvlády, ktoré definujú našu realitu“.  
(<https://www.mediaed.org/transcripts/Bell-Hooks-Transcript.pdf> -- strana 7)



# Ako byť videný\*á: 41

## Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

### FEMINISTICKÁ POLITIKA A MUZEÁLNY MATERIALIZMUS

Názov tohto zväzku *Politics in a Glass Case (Politika v sklenenej vitríne)*, vyjadruje naše zameranie na otázku: čo sa stane s politickými projektmi, keď sa vystavia alebo dokonca uzavru do normatívnych priestorov, ako sú múzeum alebo výstava? Feminizmus ako politický projekt spochybnil mocenské vzťahy, ktoré sa formujú okolo rodu a tak formovali desaťročia umeleckej praxe. V poslednom čase sa zdá, že umelecká inštitúcia poskytla feminizmu zvláštnu formu ochrany v hlboko zmrazenej priehradke súčasného politického života – ale nezneutralizovala sa zároveň skrz ochranu feminizmu v múzeách aj jeho politika? Vnímame rozpor medzi subverziou mocenských vzťahov, ktorú sľubuje feminizmus, a reguláciu subverzívneho, ktorú vykonáva umelecká inštitúcia. Toto porozumenie nás viedlo k skúmaniu prepletenia politického a kurátorského. Odvolávanie sa na sklo v názve knihy, ktoré je zároveň krehké a priehľadné, odkazuje na doslovnosť a hmatateľnosť feminizmu ako zobrazenia, ako aj na symbolickú krehkosť feminizmu ako politického diskurzu v umení. Táto doslovnosť a krehkosť poukazuje na potrebu praktizovať to, čo by sme mohli nazvať

Úryvok z kapitoly „Ako byť videný \*á: Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov“ z editovanej knihy Angely Dimitrakaki a Lary Perry, Eds. 2013. *Politics in a Glass Case, Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions (Politika v sklenenej vitríne, feminizmus, výstavné kultúry a kurátorské prehrešky)*. Liverpool: Liverpool University Press.  
Text je tu nanovo publikovaný s láskavým dovolením Angely Dimitrakaki a Lary Perry.

Slovenský preklad: Denisa Tomková

**muzeálnym materializmom:** politicky uvedomelé, teoreticky pozorné skúmanie feministických konfrontácií s komplexnou aktuálnosťou a podmienkami inštitúcií sveta umenia.

Možno je však vhodné najprv preskúmať predpokladanú krehkosť feminizmu v súčasnosti. Je to tak, že feminizmus treba chápať ako citlivý povrch, náchylný na zašpinenie a poškodenie, ak sa s ním nezaobchádza mimoriadne opatrne? Zdá sa, že príbeh, ktorý sme chceli preskúmať (príbeh feminizmu vo svete umenia), sa začal ako umelecké hnutie konca 20. storočia a pokračuje ako rehabilitačné úsilie začiatku 21. storočia. To sa stalo obzvlášť zjavným v období od roku 2007 pri recepcii série vysoko profilových projektov, výstav a iniciatív, ktoré hlásali feminizmus ako svoju tému alebo zdôvodnenie. Rok 2007 bol sám osebe rušným rokom a zahŕňal otvorenie Centra Elizabeth Sackler pre feministické umenie v Brooklynskom múzeu v New Yorku; program „Second Museum of Our Wishes“, v rámci ktorého sa získavali finančné prostriedky na akvizíciu ženského umenia pre Moderna Museet v Štokholme; a súbežnú dvojbrežnú prezentáciu dvoch amerických feministických „trhákov“, *Wack! Art and the Feminist Revolution*

(Múzeum súčasného umenia, Los Angeles) a *Global Feminisms* (Brooklynské múzeum). Tento impulz nepominul ani v nasledujúcich rokoch: v roku 2009 bola otvorená dlhodobá výstava *Women Artists/elles@centrepompidou*, ktorá opätovne obohatila galérie súčasného umenia francúzskeho Musée National d'Art Moderne výlučne o diela ženských umelkýň (pre veľký záujem bola predĺžená), a v roku 2010 bola vo viedenskom múzeu MUMOK otvorená veľká prehliadka *Gender Check* zameraná na postavenie rodu vo východoeurópskom umení, ktorá sa v roku 2011 presunula do varšavskej galérie Zacheta. Prostredníctvom týchto projektov a mnohých ďalších s porovnateľnými ambíciami a rozsahom prešiel feminizmus transformáciou. Z praxe prevažne „okrajových“ umelcov\*kyň, kritikov\*čiek a teoretikov\*čiek (alebo prevažne „okrajových“ skupín a kolektívov všetkých uvedených) sa premenil na podstatný predmet inštitucionálnej a kurátorskej pozornosti.

Význam tohto rozmachu feministického zviditeľnenia je ťažké vyčísliť, pretože reakcia na tieto projekty bola veľmi zmätená. Ako poznamenala jedna recenzentka v roku 2008,

# Ako byť videný\*á: 42

## Úvod do feministickkej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

v závislosti od toho, ktorého kritika\*čku alebo časopis čítate, je feminizmus dôkladne včlenený do hlavného prúdu myslenia; alebo sa kariéra – najmä v polovici kariéry – umelkyni zastavila; zároveň feministky preberajú vedenie na významných kultúrnych miestach; ale potom mladšie ženy prevracajú oči pri zmienke o slove na „F“; zároveň sa mladšie umelkyne hrnú na tieto a iné výstavy prezentujúce historickú a súčasnú feministickú tvorbu. Feministické umenie je buď „minulosťou“, alebo len naberá na obrátkach.<sup>1</sup>

Rozporuplné prijatie týchto projektov prezrádza, že ich nemôžeme zjednotene vysvetlovať ako znak ženského alebo feministického sociálneho pokroku. Namiesto toho nám naopak ostáva viac otázok. Signalizuje táto vlna feministických umeleckých podujatí novú relevanciu feministickkej politiky, alebo naznačuje **vzdialenosť** medzi múzeom a sociálnymi hnutiami? Ako sa feministická prax zastupená v kurátorských projektoch a prostredníctvom nich na začiatku 21. storočia začlenila do vývoja feministickkej teórie a dejín umenia od 70. rokov 20. storočia? Aký je vhodný jazyk feministickkej kritiky, ktorý môžeme použiť na hodnotenie týchto projektov? Na tieto

otázky nebolo možné v roku 2007 odpovedať, pretože výskum kontextov, motívov, stratégií a vplyvu feministickkej kurátorskej praxe bol nedostatočný. Takýto výskum by musel byť prvým zásadným krokom k potvrdeniu trvalej relevantnosti feministickkej politiky pre dejiny umenia ako spoločensky relevantnú akademickú disciplínu.

Niet pochýb o tom, že niektoré aspekty odpovedí na tieto otázky úzko súvisia so zmenami v teréne sveta umenia v širšom zmysle – konkrétne so vzostupom bienále, umeleckého múzea ako turistickej atrakcie a online zdroja, a kurátora\*ky ako hviezdy sveta umenia. Súčasný moment však nemožno skúmať oddelene od desaťročí, ktoré mu bezprostredne predchádzali, pretože feministické umelecké hnutie od začiatku spochybňovalo kurátorské konvencie. Feministická kritika často rozšírila svoju analýzu z toho, čo by mohlo byť zarámované **do** umeleckého diela (či už objektového alebo procesného), na to, čo by mohlo byť akceptované ako hodné zberateľstva a vystavenia umeleckým múzeom, a dokonca aj na to, čo sa snažilo vyhnúť inštitucionálnej kanonizácii. Takýto charakter mali požiadavky niektorých prvých feministických umeleckohistorických kritik, napríklad legendárnej eseje

od Lindy Nochlin „Why have there been no great women artists?“ (Prečo neexistujú veľké ženské umelkyne?), ktorá vyzývala na preskúmanie dejín umeleckého vzdelávania a otázok inštitucionalizácie umenia.<sup>2</sup> Feministická literatúra od 70. do konca 80. rokov 20. storočia sa často odvoláva na potrebu koordinovaného, strategického postupu proti rodovým hierarchiám, ktoré definujú kontexty, v ktorých sa stretáva umenie a jeho publikum.<sup>3</sup> Podnet na transformáciu rodovo podmienených predpokladov viedol feminizmus k tomu, že sa vyvinul do podoby inštitucionálnej kritiky – termín, ktorý od polovice 80. rokov 20. storočia propagovala americká umelkyňa a spisovateľka Andrea Fraser, ktorej feministické myslenie nie je cudzie, ale ktorej tvorba sa len príležitostne spája s (vždy vnímanými) konkrétnejšími aspiráciami feminizmu vo svete umenia.<sup>4</sup> V niektorých svojich najnovších prácach sa zakladateľka feministického umenia, historička a kritička umenia Griselda Pollock obrátila práve na skúmanie *Encounters in the Virtual Feminist Museum (Stretnutia vo virtuálnom feministickom múzeu)* (2007). Feminizmus systematicky spochybňoval umelecké inštitúcie – zdá sa, že to sa významne a značne rozšírilo od nástupu druhej vlny feminizmu.

# Ako byť videný\*á: 43

## Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

Jedným z najdôležitejších aspektov tohto spochybňovania bolo posilnenie projektu vzájomného obohacovania medzi praxou a teóriou umenia s politicky feministickou agendou – dialógu, ktorý je zdokumentovaný a spätne reflektovaný vo viacerých esejach v tomto zborníku. Potreba obnoviť zmysel pre súčasné politické programy v otázkach týkajúcich sa umenia a feminizmu prostredníctvom skúmania jeho histórie sa nám vryla do pamäti na konferencii v štokholmskom Moderna Museet v roku 2008 s názvom „Feminisms, Historiographies and Curatorial Practice“ (Feminizmy, historiografie a kurátorská prax), ktorú iniciovali dve z autoriek tohto zväzku, Jessica Sjöholm Skrubbe a Malin Hedlin Hayden.<sup>5</sup> Vďaka prednáškam, workshopom a „diskusiám na chodbách“ konferencie sme si veľmi dobre uvedomili **medzery** medzi našimi vedomosťami o vplyve feminizmu na minulé svety umenia, o zastúpení feministickej praxe v umeleckých zbierkach a na výstavách, a našou túžbou prispieť k súčasným feministickým zápasom, ktoré si naďalej nárokuje na súčasný svet umenia ako na miesto svojho protestu. Paralelný projekt k tejto knihe, výskumná sieť financovaná nadáciou Leverhulme Foundation, nám a našim kolegyniam umožnil výsadu organizovať

a zúčastňovať sa na stretnutiach, ktoré skúmali feministickú teóriu a kurátorskú prax, a vďaka týmto stretnutiam sme sa dozvedeli veľa o výzvach, ktorým čelíme pri praktizovaní feministického kurátorstva.<sup>6</sup> Patrí medzi ne najmä problém „silo“ kultúr v múzeách, ktoré oddeľujú prácu organizovania výstav od marketingu a od vzdelávania, čo sťažuje vytváranie koherentnej feministickej ponuky; kauzalizácia „profesionálnej“ práce a ponižujúce zamestnávateľské praktiky, ktoré sa týkajú žien vo všetkých oblastiach zamestnania vrátane kurátoriek a akademičiek; a pocity izolácie a nedostatku solidarity pri udržiavaní politizovanej praxe. Môžeme teda povedať, že pri zostavovaní tohto zväzku sme chceli preskúmať a podporiť spojenie medzi písaním histórie, tvorbou výstav a politickým myslením – a to všetko ako feministky.

### FEMINIZMUS V UMELECKEJ INŠTITÚCII

Rozporuplné kritické reakcie na sled postmileniálnych feministických výstavných projektov možno interpretovať ako dôsledok ich situovania nie do feministického hnutia, ale predovšetkým do nepokojnej umeleckej kultúry, ktorá neustále hľadá

nové spôsoby reprezentácie dejín umenia. V tejto časti sa naše esejistky zamýšľajú nad postavením feminizmu v inštitucionálnom svete umenia a nad metodologickými výzvami, ktoré predstavuje skúmanie i prax feministického kurátorstva v jeho primárnom kontexte, ktorým je múzeum umenia. Múzeá ako inštitúcie boli v rôznych obdobiach dejín feministického hnutia predmetom feministického myslenia a aktivizmu, pretože populárne chápanie múzea v etickom zmysle (múzeum ako niečo zásadne dobré pre spoločnosť) z neho robilo privilegovanú pôdu pre boj medzi feminizmom a patriarchátom. Múzeum v niektorých dôležitých ohľadoch vystupuje ako model alebo postava umeleckého sveta vo všeobecnosti, ale aj preto, že väčšina múzeí sú „verejné“ inštitúcie, ako bod, v ktorom by mal byť tento svet umenia najcitlivejší na požiadavky rovnosti žien.<sup>7</sup> Určiť stratégiu feministickej inklúzie v múzeu však nikdy nebolo jednoduché. Eseje v tejto časti sa rôzne zaoberajú kurátorskou praxou 70., 80. a začiatku 21. storočia, ale v jadre každej z nich je ten istý problém, **zložitost' umožnenia a udržania feministickej praxe v regulovanom a regulačnom kontexte, ktorý nemá feminizmus v jadre svojej agendy** a je vlastne tým, čo tvorí predmet tejto kritiky.

# Ako byť videný\*á: 44

## Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

(...)

To, že umelecká inštitúcia nebola vyňatá z ideologického projektu neoliberalizmu, ktorý definoval kapitalizmus konca 20. storočia, znamenalo, že snaha dostať do múzea viac umelkyn mohla v konečnom dôsledku slúžiť rôznym záujmom. Vývoj, ktorý na jednej strane predstavuje pokrok feministických princípov, **zároveň** predstavuje mieru, do akej ženy, a možno najmä feministky, poskytli hotovú, vzdelanú klientelu strednej triedy a zanietenú, ideologicky motivovanú pracovnú silu.<sup>8</sup> Aký druh afektívnej práce táto ideologicky motivovaná ženská pracovná sila vykonáva a v koho záujme, nie je ľahké zistiť – ale vzhľadom na veľkú reorganizáciu a deľbu práce, ktorú identifikujeme v súvislosti s globalizáciou, je položenie tejto otázky dôležité. Neoliberalizmus sa netýka len múzeí. V poslednom čase explodoval v súvislosti s prácami Nancy Fraser a Hester Eisenstein, ktoré skúmajú politiku feminizmu z hľadiska jej kompatibility s neoliberalným kapitalizmom (alebo podriadenosti voči nemu, ako sa niektorí rozhodli ich čítať).<sup>9</sup> Tieto argumenty rezonujú s pojmom „demassifikácie“, ktorý kedysi navrhla bulharsko-francúzska teoretička Julia Kristeva ako ďalší logický krok v politickom živote Západu. V roku 1979 a v čase, keď sa postmodernizmus

upevňoval ako kultúrna dominanta, Kristeva argumentovala v prospech budúceho feminizmu prispôbeného vlastnej „singularite“.<sup>10</sup> Čím presne sa takáto singularita líšila od príslovečnej buržoáznej individuality (z ktorej boli v skutočnosti vylúčené celé generácie žien a snažili sa k nej dostať), vtedy nebolo všetkým feministkám celkom jasné a nie je to jasné ani doteraz. To, na čo nás tieto analýzy upozorňujú, sú aspekty feminizmu, ktoré sú spoločné na aspektoch neskorej západnej kapitalistickej spoločnosti a zároveň sú odolné voči ostatným, a toto pozorovanie môžeme využiť na pochopenie toho, ako **múzeum umenia inscenovalo konkrétny aspekt konfrontácie medzi feministickou politikou a kapitalizmom**. Tejto problematike sa feministická kunsthistoria nikdy otvorene nevenovala, ale dúfame, že mnohé materiály v tomto zväzku prispievajú k skúmaniu problému, ktorý je zjavne relevantný pre súčasnosť a budúcnosť feministickej politiky.

Hoci je táto analýza mimoriadne dôležitá pre pochopenie feminizmu v súčasnom múzeu, možno ju použiť na pochopenie diskusií, ktoré sa viedli už okolo skorších feministických požiadaviek na vstup do múzea. V 70. rokoch 20. storočia sa uskutočnila séria

kampaní (najmä v New Yorku) zameraných na sexuálnu a rasovú rozmanitosť v múzeu. Výstava Hayward Annual, v roku 1978 v Londýne, financovaná Arts Council (Radou pre umenie), bola kurátorovaná ženami a jej explicitným cieľom bolo predstaviť rôzne ženské umelecké postupy v kontexte „zmiešanej“ skupinovej výstavy. V reprodukcii eseje od [Lucy] Lippard „Sexual Politics“ (Sexuálne politiky) pre katalóg k tejto výstave, známej v 70. rokoch ako „ženská výstava“, sa Lippard zamýšľala nad problémami spojenými s požiadavkou rovnosti zastúpenia žien v rámci výstav vlastnených umeleckou inštitúciou. Lippardove porovnanie „vstupu umelkyn do „hlavného prúdu““ so získaním „rybárskych práv v súkromnom potoku“ je poučné. Jej analýza sa ukázala ako živná pôda pre dôležitý text od Griseldy Pollock o komplikovanom vzťahu medzi umelkyňami, feminizmom a umeleckými inštitúciami. Podobne ako Lippard, aj Pollock si rýchlo všimla, že umelecké inštitúcie budú pripravené využiť energiu umelkyn ako „novú krv“ a „nový využiteľný zdroj“. Napriek tomu však Pollock nepochybovala o tom, že feministická intervencia by sa mala uskutočniť „v etablovaných umeleckých inštitúciách“, pričom vyhýbanie sa inštitúcii sa rovnalo tomu, že umelkyne „schvaľujú svoje miesto v oddelenej sfére, ktorá bola historicky vytvorená

# Ako byť videný\*á: 45

## Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

pre ich prácu, čím sa spochybňujú so svojou vlastnou marginalizáciou.<sup>11</sup> Môže záležať na tom, **prečo** feministky a ženy dostanú svoje diela na výstavu do múzea, pokiaľ takáto výstava reaguje na ich potreby a túžby vystavovať? Osobná výpoveď Lubainy Himid o výzvach a zároveň uspokojení z kurátorskej práce černošky (umelkyne) v 80. rokoch 20. storočia vo Veľkej Británii nalieha, aby sme sa zamysleli nad otázkou: Keď feministické umelkyne vstupujú do patriarchálnej, bielej citadely umeleckého múzea, presiaknutej triednymi privilégiami, kto koho využíva? Sotva to vnímame ako rečnícku otázku, ale ako otázku, ktorú treba riešiť až po tom, ako pochopíme, čo vlastne stále umocňuje túžby žien, ale najmä feministiek „vystavovať“ na celkom špecifických miestach. Griselda Pollock sa kedysi pýtala, čo upevňuje potreby a túžby žien maľovať a tvoriť v ateliéri, a otázky, ktoré tu kladieme, rozširujú túto sondu do ideologického mraku, v ktorom sa túžby žien po tvorivosti a komunikácii formujú do už dostupných tvarov.<sup>12</sup>

### AKO BYŤ VIDENÝ\*Á (METODOLOGICKÉ PREHREŠKY)

Konvenčnejší formát múzea a galérie, zbierky, stále prispôsobivej dočasnej alebo periodickej výstavy (teraz často viazanej na mestá, regióny

a samozrejme veľtrhy umenia, a nie na konkrétne budovy), nezávislé miesto, ktoré si môže nárokovať alternatívnu prítomnosť vo svete súčasného umenia – od nástupu druhej vlny feminizmu všetky tieto formy prezentácie umenia pretrvávajú a zároveň sa transformujú. Sprostredkovaná kurátorskou imagináciou, ako aj obmedzeniami rámcujúcimi kurátorský akt v jeho inštitucionálnom momente a dokonca proti inštitucionálnymi aspiráciami, bola feministická politika motiváciou, odrazovým mostíkom, referenčným rámcom a dokonca **výsledkom** procesu realizácie stretnutí s umením. Od druhej vlny feminizmu sa väčšina feministickej literatúry o umení sústreďuje na písanie dejín umelkyň: čo keby sa však feministický výskum obrátil od žien alebo feministických umelkyň k ženám alebo feministickým kurátorkám, od ženskej alebo feministickej tvorby umenia k ženskému alebo feministickému kurátorstvu? Mohol by takýto obrat (v súčasnosti skôr imaginárny než skutočný) objaviť inú cestu k dejinám feministického umenia? Umožnilo by toto vytesnenie umelkyne v prospech kurátorky lepšie pochopiť, prečo feminizmus v skutočnosti nedokázal transformovať kapitalistickú umeleckú inštitúciu, ktorá pravdepodobne a paradoxne dokázala zahrnúť umelkyne a zároveň vylúčiť feministickú politiku?

Strategická zmena zamerania by prinajmenšom viedla k prehodnoteniu sveta umenia ako kontextu, v ktorom rodovo odlišní „umeleckí pracovníci\*čky“, ktorí\*é vykonávajú rôzne, hoci vzájomne sa prelínajúce druhy práce (ako umelci\*kyne, kurátori\*ky atď.), udržiavajú komplexné pole produkcie. Aj keď Julia Bryan-Wilson do svojej presvedčivej analýzy umenia koncipovaného ako práca v Amerike koncom 60. a v 70. rokoch 20. storočia zahrnuje skúmanie „feministickej práce“ umeleckej kritičky, kurátorky, spisovateľky Lucy Lippard, v spomenutom texte chýba širšie feministické skúmanie uvedeného.<sup>13</sup> Táto absencia bráni práve **politickému funkciu feministickej vedy v súčasnosti**. Jednou z úloh by tu bolo zmapovať z feministického hľadiska transformáciu kurátorskej (a inej umeleckej) práce od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť. Ale tiež vyjadriť, aj z feministického hľadiska, **ako** takáto práca komunikovala s tým, čo Rosalind Krauss v roku 1990 nazvala „kultúrnou logikou neskorého kapitalistického múzea“, čím trafila klinec po hlavičke, keď recyklovala prelomovú syntézu Fredrica Jamesona o postmodernizme ako kapitalizme.<sup>14</sup> Krauss aj John Roberts v článku, ktorý vysvetľoval zdržiavanie kritického postmodernizmu vo vzťahu k novoobjavenej

# Ako byť videný\*á: 46

## Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

pružnosti múzea,<sup>15</sup> sa pozastavili nad princípom veľkosti a „otvorenou architektúrou“ kapitalistickej umeleckej expozície. Analógiu sa nedá vyhnúť: globalizácia kapitálu nejakým spôsobom spôsobila aj priestorovú infláciu umeleckej inštitúcie. Veľkosť dnes spoluvytvára gigantická Turbínová hala Tate Modern, rýchle rozrastanie sa Guggenheimových múzeí, hegemonia umeleckého bienále ako čoraz univerzálnejšieho, ale **veľkého** umeleckého priestoru a dokonca aj využívanie času ako priestoru na veľkých výstavách, rozdelených na dve časti.<sup>16</sup> Čo táto fetišizácia expanzie znamenala pre feministickú politiku – aké konkrétne formy inštitucionalizácie moci a posilnenia postavenia vyvolala – sa ešte len ukáže.

V roku 2007 Nina Möntmann opísala pochmúrny scenár mladého storočia, v ktorom bol nový inštitucionalizmus porazený. Druh „kritických inštitúcií“, ktoré „využívali kritiku globalizovaného korporátneho inštitucionalizmu a jeho spotrebiteľského publika“, boli zrušené alebo zlúčené a vo všeobecnosti „im bolo pripomenuté ich miesto ako neposlušným tínedžerom“.<sup>17</sup> V roku 2008 vypuknutie globálnej finančnej krízy predznamenalo novú éru

úsporných opatrení a destabilizáciu politických formácií, ktorej dôsledky sa ešte stále prejavujú. Umelecká inštitúcia, podobne ako sociálny štát a vzdelávanie, zažíva agresívny odklon od verejného financovania a smeruje k ďalšiemu zakoreneniu do „biznisu“. Skôr materiálna naliehavosť než semiotická nestabilita určuje rámec, v ktorom musí teraz vzniknúť citlivá metodológia feministického kurátorstva. Je ťažké si predstaviť, ako by takáto metodológia nemala prekračovať inštitucionálny prah, kde sa verejnosť rúca do klientely, história do obrazu a politika do diskurzu. Je to ďalší spôsob, ako potvrdiť zdôvodnenie Kuratorisk Aktion o ich feministickom, queer, antikapitalistickom a antikoloniálnom kurátorskom aktivizme vo výroku „nastal čas postaviť sa na jednu stranu“? Krauss sa už v roku 1990 zamýšľala nad tým, či konsolidujúci sa múzejný priemysel skutočne nebude priaznivo vplývať na „oslabenie afektu“ – a dospela k záveru (podobne ako neskôr Roberts), že neokapitalistickému múzeu ide skôr o samotnú „intenzitu“.<sup>18</sup> Kladieme si otázku, či „intenzita“ môže byť tým, že sa zúčastneným zákazníkom\*čkám umeleckej inštitúcie počas celých 90. rokov 20. storočia servírovalo jedlo zadarmo, ktoré uvaril mužský umelec v galérii alebo na bienále.<sup>19</sup>

Ako sa vyhnúť tomuto osudu feminizmu – pretože ho potrebujeme –, o tom vás vyzývame premýšľať.

# Ako byť videný\*á: 47

## Úvod do feministickéj politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

1 Josephine Withers, „All Representation Is Political: Feminist Art Past and Present“ *Feminist Studies*, 34.3 (jeseň 2008), s. 456.

2 Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“ *Art News*, 69 (9. január 1971), s. 22-39 a široko reprodukované; Griselda Pollock, *Differencing the Canon* (London: Routledge, 1999).

3 Feministické kurátorstvo sa neobmedzuje len na posledných štyridsať rokov, keďže v niektorých častiach sveta feministky koncom 19. a začiatkom 20. storočia organizovali výstavy tzv. ženskej tvorby. Napriek tomu je potrebná ďalšia práca, ktorá by takéto výstavy zaradila do historického kontextu a kontinuity s kurátorskými intervenciami po druhej vlne. Takže hoci sa výstavy ženského umenia organizovali aj v skorších historických momentoch, napr. v 60. rokoch 19. storočia, je konvenčné rozdeliť feminizmus na obdobia rozdelené medzivojnovým obdobím, pretože sa zdá, že tieto obdobia sa zaoberali rôznymi aspektmi rovnosti.

Pre polemickú esej o vzťahu medzi skoršími ženskými umeleckými výstavami a súčasným poňatím feminizmu pozri Stephanie Brown a Sara Dodd, „The Society of Female Artists and the Song of the Sisterhood“, In P. Barlow a C. Trodd (eds) *Governing Cultures: Art Institutions in Victorian London* (Aldershot: Ashgate, 2000): 85-97.

4 K sledovaniu histórie pojmu „inštitucionálna kritika“ pozri Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to the Institution of Critique“ In John C. Welchman (ed.) *Institutional Critique and After*, (Zürich: J.R.P. Editions, 2006), s. 123-36.

5 Konferencia sa konala pod názvom „Feminizmus, historiografia a kurátorské postupy“, Moderna Museet, Štokholm, február 2008. Hlavné príspevky boli publikované v publikácii Malin Hedlin Hayden a Jessica Sjöholm Skrubbe (eds) *Feminisms Is Still Our Name; Seven Essays on Curatorial Practices* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

6 Výskumná sieť „Nadnárodné perspektívy

ženského umenia, feminizmu a kurátorstva“ prebiehala od novembra 2010 do mája 2012 a zahŕňala partnerov z Kanady, Spojených štátov, Švédska, Spojeného kráľovstva a Estónska. Webová stránka siete je na adrese <http://arts.brighton.ac.uk/research/irn>. Prístup 15. marca 2012.

7 Lucy Lippard, „Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969“ In J. Ault (ed.) *Alternative Art New York: 1965-1985* (New York, Minneapolis and London: the Drawing Center and University of Minnesota Press, 2002), s. 79-120.

8 Obvinenie (že feminizmus sa zmenšuje a jeho energia sa obmedzuje na akademické kruhy) sa objavuje prinajmenšom od začiatku 90. rokov. Opakovane sa vyzývalo, aby bolo kriticky prekonané, v knihe: bell hooks, *Feminism Is for Everybody* (London: Pluto Press, 2000).

9 Pozri Hester Eisenstein, *Feminism Seduced: How Global Elites Use Women's Labor and Ideas to Exploit the World* (Boulder: Paradigm Publishers,

2009) a Nancy Fraser, „Feminism, Capitalism and the Cunning of History“, *New Left Review* 56 (2009), s. 97-117.

10 Julia Kristeva, „Women's Time“ in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 209. Mnohé teoreticky sa odvolávajú na Kristevovej koncepciu „demasifikácie problematiky rozdielu“, pokiaľ ide o feminizmus – v dejinách umenia pozri komentáre Griseldy Pollock v Griselda Pollock a Fred Orton, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996), s. 287.

11 Griselda Pollock, „Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978“ In Rozsika Parker a Griselda Pollock (eds) *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (London: Pandora, 1987), s. 180.

12 Griselda Pollock, „Painting, Feminism, History“ In Michèle Barrett, Anne Phillips (eds), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*

(Cambridge: Polity, 1992), s. 138-176.

13 O histórii pojmu „umeleckí pracovníci“ pozri Julia Bryan-Wilson, *Art Workers*: (Berkeley: University of California Press, 2009).

14 Rosalind Krauss, „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“, *October* 54 (október 1990), s. 13-14.

15 John Roberts, „The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism“, *Third Text* 11.41 (Winter 1997-98), s. 67-74.

16 Alex Farquharson, „Bureaux de change“, *Frieze* 101 (september 2006) [http://www.frieze.com/issue/article/bureaux\\_de\\_change/](http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/) Prístup 11. marca 2012

17 Nina Möntmann, „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future“, *Transversal: Multilingual Webjournal* (august 2007). <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> Prístup 11. marca 2012.

# Ako byť videný\*á: 48

## Úvod do feministickéj politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

18

Krauss (1990) rozlišuje medzi „staršími emóciami“ (alebo afektom) a „zážitkom“, ktorý označuje ako „intenzitu“, s. 13-14; Roberts (1997-8) hovorí o „nezvratnom posune koncepcie a dizajnu múzea od zážitku vznešenosti k hybridnej intenzite“, s. 71.

19

Jerry Saltz rozoberá prácu Rirkrita Tiravaniju v článku „Conspicuous Consumption“, *NYMag* (7. mája 2007), <http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/>. Dostupné 6. marca 2012.



# Queer časovosť a postmoderné geografie

49

Jack Halberstam

Úryvok z kapitoly „Queer Temporality and Postmodern Geographies“ z knihy Jacka Halberstama *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press. 2005. Text je tu nanovo publikovaný s láskavým dovolením Jacka Halberstama.

Slovenský preklad: Denisa Tomková

Ako možno dosiahnuť vzťahový systém prostredníctvom sexuálnych praktík? Je možné vytvoriť homosexuálny spôsob života?... Byť „homosexuálom“ podľa mňa neznamená stotožniť sa s psychologickými črtami a viditeľnými maskami homosexuálov, ale pokúsiť sa definovať a rozvinúť spôsob života.

-Michel Foucault, *Friendship as a Way of Life* (Priateľstvo ako spôsob života)

Nikdy neexistuje jedna geografia autority a nikdy neexistuje jedna geografia odporu. Okrem toho mapa odporu nie je len spodnou stranou mapy nadvlády – už len preto, že každá z nich je lžou tej druhej a každá z nich klame toho druhého.

-Steve Pile, „*Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance*“ (Opozícia, politické identity a priestory odporu)

V tejto knihe sa objavuje možno až príliš ambiciózne tvrdenie, že existuje niečo ako „queer čas“ a „queer priestor“. Queer využitie času a priestoru sa vyvíja, aspoň čiastočne, v opozícii k inštitúciám

rodiny, heterosexuality a reprodukcie. Rozvíjajú sa aj podľa iných logík umiestnenia, pohybu a identifikácie. Ak sa pokúsime uvažovať o queerovosti ako o výsledku zvláštnych časovostí, nápaditých životných plánov a excentrických ekonomických praktík, oddelíme queerovosť od sexuálnej identity a priblížime sa k pochopeniu Foucaultovej poznámky z „Friendship as a Way of Life“ (Priateľstvo ako spôsob života), že „homosexuality ohrozuje ľudí skôr ako ‚spôsob života‘ než ako spôsob sexu“ (310). Vo Foucaultovej radikálnej formulácii queer priateľstvá, queer siete a existencia týchto vzťahov v priestore a vo vzťahu k využívaniu času vyznačujú osobitosť a vlastne vnímanú hrozbu homosexuálneho života. V tejto knihe bude queer „spôsob života“ zahŕňať subkultúrne praktiky, alternatívne metódy spojenectva, formy transrodového stelesnenia a tie formy reprezentácie, ktoré sa venujú zachyteniu týchto zámerne excentrických spôsobov bytia. Je zrejmé, že nie všetci gejovia, lesby a transrodoví ľudia žijú svoje životy radikálne odlišným spôsobom ako ich heterosexuálne náprotivky, ale časť toho, čo v poslednom desaťročí robí queerovosť presvedčivou formou sebaopisu, súvisí s tým, ako má potenciál otvárať nové životné príbehy a alternatívne vzťahy k času

a priestoru.

(...)

V queerovom stvárnení postmodernej geografie pojem identity zameranej na telo ustupuje modelu, ktorý lokalizuje sexuálne subjektivity v rámci stelesnenia, miesta a praxe a tiež medzi nimi. Ale queer práca o sexualite a priestore, podobne ako queer práca o sexualite a čase, musela reagovať na kanonickú prácu o „postmodernej geografii“ Edwarda Soja, Fredrica Jamesona, Davida Harveyho a ďalších, ktorá aktívne vylúčila sexualitu ako kategóriu analýzy práve preto, že túžba bola neomarxistami považovaná za súčasť ludickej politiky tela, ktorá bráni „skutočnej“ práci aktivizmu (Soja 1989; Harvey 1990; Jameson 1997). Toto fundamentálne vylúčenie, ktoré priradilo sexualitu k telu/lokálnemu/osobnému a za správny referenčný rámec považovalo triedne/globálne/politické, sťažilo zavedenie otázok sexualita v priestore do všeobecnejších rozhovorov o globalizácii a transnacionálnom kapitalizme. Anna Tsing aj Steve Pile označujú tento problém ako otázku „rozsahu“. Pile napríklad odmieta predstavu, že určité arény politického boja (povedzme triedne) sú dôležitejšie ako iné (povedzme sexualita), a namiesto toho ponúka, aby sme tieto zdanlivo konkurenčné

# Queer časovosť a postmoderné geografie

50

Jack Halberstam

boje prehodnotili z hľadiska rozsahu tým, že si uvedomíme, že hoci máme tendenciu považovať lokálne boje za menej významné ako globálne, v konečnom dôsledku „lokálne a globálne nie sú prirodzené stupnice, ale formujú sa práve z bojov, ktoré zdanlivo len obsahujú“ (Pile 1997, 13).

(...)

Harvey v knihe *The Condition of Postmodernity* (Stav postmodernity) dokazuje, že naše predstavy o priestore a čase sú sociálnymi konštrukciami, ktoré sú výsledkom živých a nestálych sociálnych vzťahov (Harvey 1990). Harveyho analýza postmoderného času a priestoru stojí za podrobné preskúmanie jednak preto, že presvedčivo dekonštruje naturalizáciu spôsobov časovosti, jednak preto, že tak robí bez vedomia, aby ustanovil a predpokladal normatívny rámec pre svoje alternatívne chápanie času. Okrem toho sa Harveyho koncepcia „kompresie času/priestoru“ a jeho opisy úlohy kultúry v neskorom kapitalizme stali hegemonickými v akademickom kontexte. Harvey tvrdí, že keďže čas prežívame ako istú formu prirodzeného vývoja, neuvedomujeme si jeho konštrukciu a nevnímate si ju. V súlade s tým máme pojmy ako „priemyselný“ čas a „rodinný“ čas,

čas „pokroku“, „úspornosť“ verzus „okamžité“ uspokojenie, „odklad“ verzus „bezprostrednosť“. A všetkým týmto rôznym druhom časovosti pripisujeme hodnotu a význam. Harvey vysvetľuje, že čas je organizovaný podľa logiky akumulácie kapitálu, ale najmä tí, ktorí profitujú z kapitalizmu, prežívajú túto logiku ako nevyhnutnú, a preto sú schopní „ignorovať, potlačiť alebo vymazať požiadavky, ktoré na nich a na ostatných kladie nespravodlivý systém. Harvey naznačuje, že si radi predstavujeme, že náš čas je náš a zároveň, ako hovorí klišé, „na všetko je miesto a čas“. Tieto šablónovité reakcie na čas a časovú logiku vyvolávajú emocionálne a dokonca fyzické reakcie na rôzne druhy času: ľudia sa tak cítia vinní z voľného času, frustrovaní z čakania, spokojní z dochvilnosti atď. Tieto emocionálne reakcie prispievajú k nášmu vnímaniu času ako „prirodzeného“.

Slávnu hru Samuela Becketta *Čakanie na Godota* možno napríklad čítať ako defamiliarizáciu stráveného času: pojednanie o pocite premárneného času, zotrvačnosti alebo času mimo kapitalistického pohonu. Čakanie sa v tejto hre javí ako forma odkladania, až kým sa neukáže, že nič nebolo odložené a nič nebude obnovené. V Beckettovej hre sa budúcnosť nielenže znižuje,

ale skutočne začína ako bremeno zaťažovať prítomnosť. Ak poézia podľa W. H. Audena „spôsobuje, že sa nič nedeje“, absurdná dráma núti divákov\*čky čakať, kým sa nič nestane, a skúsenosť trvania zviditeľňuje beztvornosť času. Keďže Beckettovi klauni pri čakaní nikam nejdú, vidíme aj zvyčajne neviditeľné zlomy medzi časom a priestorom, keď časová stáza figuruje ako nehybnosť.

Rôzne formy riadenia času, ktoré Harvey spomína a vyzdvihuje, sú prispôbené rozvrhu normatívnosti bez toho, aby sa o nich ako o takých hovorilo. V skutočnosti by sme mohli povedať, že normatívnosť, tak ako bola definovaná a teoretizovaná v rámci queer štúdií, je veľkým slovom, ktoré chýba takmer vo všetkých diskusiách o postmodernej geografii v rámci marxistickej tradície. Keďže väčšina týchto diskusií je závislá od Foucaultovho diela a keďže normatívnosť bola Foucaultovým primárnym chápaním funkcie modernej moci, ide o veľké nedopatrenie, ktoré má dôsledky pre diskusiu o sexualite vo vzťahu k času a priestoru. Harveyho koncept časopriestorovej kompresie napríklad vysvetľuje, že všetky časové cykly, ktoré sme naturalizovali a internalizovali (voľný čas, zotrvačnosť, rekreácia, práca/priemysel, rodina/

# Queer časovosť a postmoderné geografie

51

Jack Halberstam

domácnosť), sú zároveň priestorovými praktikami, ale Harvey opäť nevyužíva príležitosť dekonštruovať význam naturalizácie vzhľadom na špecifické normalizované spôsoby bytia. Harvey tvrdí, že význam priestoru prechádza dvojitým procesom naturalizácie: po prvé, naturalizuje sa vo vzťahu k hodnotám používania (predpokladáme, že naše používanie priestoru je jediným a nevyhnutným používaním priestoru – napríklad súkromného vlastníctva); po druhé však priestor naturalizujeme tým, že ho podriaďujeme času. Inými slovami, konštrukcia priestorových praktík je zastretá naturalizáciou času aj priestoru. Harvey argumentuje viacnásobným poňatím času a priestoru, ale nedostatočne opisuje, ako sa čas/priestor naturalizuje na jednej strane a ako sú hegemonické konštrukcie času a priestoru jedinečne rodovo a sexuálne determinované na strane druhej. Jeho avizovaná materialistická analýza času/priestoru sa pochopiteľne venuje odhaľovaniu procesov kapitalizmu, ale chýba jej súčasná snaha odhaliť procesy heteronormativity, rasizmu a sexismu.

(...)

Harvey skutočne opomína niekoľko zjavných príležitostí na diskusiu o naturalizácii času a priestoru vo vzťahu k sexualite. Reprodukčný čas a rodinný

čas sú predovšetkým heteronormatívne časopriestorové konštrukcie. No hoci Harvey naznačuje rodovú politiku týchto foriem času/priestoru, nespomína možnosť, že všetky typy ľudí, najmä v postmoderne, sa rozhodnú a rozhodujú žiť mimo reprodukčného a rodinného času, ako aj na okraji logiky práce a výroby. Tým často žijú aj mimo logiky akumulácie kapitálu: tu by sme mohli uvažovať o raveroch [z angl. slova *rave*: pozn. prekl.], klubových deťoch, HIV pozitívnych barebackoch [z angl. slova *bareback*: pozn. prekl.], chlapcoch z podnájmu, sexuálnych pracovníkoch\*čkách, ľuďoch bez domova, drogových díleroch\*kách a nezamestnaných. Možno by sa takíto ľudia mohli produktívne nazývať „queer subjektmi“ z hľadiska spôsobov, akými žijú (zámerne, náhodne alebo z nevyhnutnosti) v čase, keď ostatní spia, a v priestoroch (fyzických, metafyzických a ekonomických), ktoré iní opustili, a z hľadiska spôsobov, akými môžu pracovať v oblastiach, ktoré iní ľudia pripisujú súkromiu a rodine. Napokon, ako budem sledovať v tejto knihe, pre niektoré queer subjekty sú čas a priestor ohraničené rizikami, ktoré sú ochotné podstúpiť: transrodová osoba, ktorá riskuje svoj život tým, že sa pohybuje v malom meste; subkultúrni hudobníci\*čky, ktorí riskujú svoje živobytie tým,

že sa venujú nelukratívnym praktikám; queer performer, ktorí destabilizujú normatívne hodnoty, vďaka ktorým sa všetci ostatní cítia bezpečne a isto; ale aj tí ľudia, ktorí žijú bez finančných záchranných sietí, bez domovov, bez stálej práce, mimo organizácií času a priestoru, ktoré boli vytvorené na účely ochrany niekoľkých bohatých pred všetkými ostatnými.

Pomocou Foucaultovej *The History of Sexuality (Dejiny sexuality)* sa môžeme vrátiť ku koncepciám času, ktoré Harvey považuje za samozrejmé, a odhaliť ich skrytú, ale implicitnú logiku (Foucault 1986). Stephen M. Barber a David L. Clark vo svojom úvode ku knihe esejí o Eve Kosofsky Sedgwick predstavujú doteraz azda najpresvedčivejšie čítanie queer časovosti, ktoré vychádza z Foucaultovej formulácie modernity ako „postoja, a nie ako obdobia dejín“ (Barber 2002, 304). Barber a Clark umiestňujú Foucaultove komentáre o modernite vedľa Sedgwickovej komentárov o queerovosti, aby definovali queerovosť ako časovosť – „je to ‚moment‘, je to potom aj sila; alebo skôr je to skríženie časovosti so silou“ (8). Barber a Clark v Sedgwickovej identifikujú rozpracovanie vzťahu medzi časovosťou a písaním; vo Foucaultovi nachádzajú model vzťahu medzi časovosťou

# Queer časovosť a postmoderné geografie

52

Jack Halberstam

a spôsobmi bytia. Tieto prúdy zhrňajú v pojmoch „moment“, „pretrvávajúca prítomnosť“ alebo „queer časovosť, ktorá je zároveň neurčitá a virtuálna, ale aj silná, odolná a nepopierateľná“ (2). Práve tento model času, model, ktorý sa objavuje medzi Foucaultom a Sedgwickovou, sa marxistickým geografom, pre ktorých minulosť predstavuje logiku pre prítomnosť a budúcnosť predstavuje ovocie tejto logiky, stráca a je prehladaný.

Postmoderná geografia totiž nadviazala na Foucaultovu špekulatívnu, ale silnú esej o heterotopii a na Foucaultovo tvrdenie v tejto eseji, že „súčasná epocha bude predovšetkým epochou priestoru“ (Foucault 1986, 22). Na základe tohto poznatku Soja a Harvey tvrdia, že kritická teória uprednostnila čas/históriu pred priestorom/geografiou s mnohými rôznymi dôsledkami. Ale pre Harveyho v knihe *The Condition of Postmodernity* (Stav postmodernity) aj pre Jamesona v „The Cultural Logic of Postmodernism“ (Kultúrna logika postmodernizmu) je postmodernizmus zvláštnym a dokonca zmäteným chaosom času a priestoru, kde história stratila svoj (materialistický) význam, čas sa stal večnou prítomnosťou a priestor sa sploštil tvárou v tvár plazivej globalizácii. Obaja teoretici

prejavujú hmatateľnú nostalgiu za modernizmom s jeho zjavnou opozitnou logikou a jasnou artikuláciou odcudzenia i revolúcie; a obaja teoretici stavajú politiku lokálneho v rámci „epochy priestoru“ proti politike globálneho – globálny kapitalizmus, proti ktorému stojí akýsi utopický globálny socializmus, a žiadna politika mimo tohto rámca nie je vnímaná ako zmysluplná. Je teda predvídateľné, že „lokálne“ sa pre postmoderných geografov stáva znehodnoteným pojmom v binárnom systéme a ich zameranie na globálne, abstraktné a dokonca univerzálne je v protiklade k lokálnemu s jeho asociáciami s konkrétnym, špecifickým, úzkym, empirickým a dokonca telesným. Ako hovorí Tsing, lokálne sa v marxistických opisoch stáva len „zastávkou pre globálne“ a príliš často lokálne predstavuje miesto, zatiaľ čo globálne predstavuje cirkuláciu, cestovanie a migráciu. Tým, že Tsing odmieta postaviť lokálne/globálne do dialektického vzťahu, umožňuje logiku rozmanitosti: rozmanité lokálne, globálne, kapitalizmy, temporality (Tsing 2002).

(...)

V tejto knihe sa vraciam k transrodovému telu ako k rozporuplnému miestu postmodernity. Rodovo nejednoznačný jedinec dnes predstavuje úplne

iný súbor predpokladov o rode ako rodovo inverzný subjekt zo začiatku dvadsiateho storočia; a keďže model rodovej inverzie ustupuje anachronizmu, transrodové telo sa objavilo ako samotná budúcnosť, akési heroické naplnenie postmoderných príslubov rodovej flexibility. Prečo sa rodová flexibilita stala koncom 20. storočia miestom fascinácie i príslubu a čo mala táto nová flexibilita spoločné s inými ekonomikami flexibility v rámci postmodernity? Ako ukazuje kniha Emily Martin *Flexible Bodies* (*Flexibilné telá*) v súvislosti s historicky premenlivými koncepciami imunitného systému, flexibilita sa stala „jednou z našich nových samozrejmych cností pre osoby a ich telá“ (Martin 1995). Pokračuje: „Flexibilita sa stala aj mocným tovarom, niečím vzácnym a vysoko ceneným, čo sa dá využiť na diskrimináciu niektorých ľudí“ (xvii). Hoci sme si zvykli uvažovať v pojmoch „flexibilné občianstvo“ a „flexibilná akumulácia“ ako o akýchsi zlovestných stránkach tejto novej „cnosti“, súčasný záujem o flexibilné rody, od diskusných relácií až po filmové trháky, môže byť tiež súčasťou konceptualizácie novej globálnej elity (Ong 1999).

Keďže telesná flexibilita sa stala tovarom (napríklad v prípade kozmetických operácií) a zároveň formou

# Queer časovosť a postmoderné geografie

53

Jack Halberstam

komodifikácie, nestačí v tomto „veku flexibility“ oslavovať rodovú flexibilitu len ako ďalší znak pokroku a oslobodenia. Podpora flexibility na úrovni identity a osobných volieb môže znieť ako postmoderný či dokonca queer program spoločenskej zmeny. Rovnako ľahko však opisuje reklamné stratégie obrovských korporácií, ako je Gap, ktoré predávajú svoje výrobky tak, že svojich zákazníkov\*čky považujú za rovnakých a zároveň odlišných. Nová popularita „strečových“ textílií sa skutočne prispôsobuje práve tomuto modelu telesnej tekutosti tým, že vytvára oblečenie, ktoré sa môže rozťahovať, aby vyhovelo požiadavkám jedinečného a individuálneho tela, ktoré ho vyplní. S tým, čo by sa dalo nazvať „zlým“ čítaním postmoderného rodu, sa pohrávajú aj reklamy iných spoločností, napríklad Dr. Pepper, ktorých reklamy nabádajú spotrebiteľ\*ku, aby „bol\*a sám\*a sebou!“, a ktoré predávajú transgresiu ako individualizmus. Postmoderná rodová teória sa zväčša (nesprávne) interpretuje ako opis a zároveň výzva k väčšej flexibilitě a premenlivosti. Mnohí mladí gejovia a lesby sa považujú za súčasť „postgenderového“ sveta a myšlienka „označovania“ sa pre nich stáva znakom útlaku, ktorého sa s radosťou zbavili, aby mohli prejsť do pluralitného sveta nekonečnej rozmanitosti. Inými

slovami, pre mladých mestských (bielych) gejov a lesby sa stalo bežným a dokonca klišé tvrdiť, že nemajú radi „nálepky“ a nechcú byť „zaškatul'kovani“ podľa kategórií identity, hoci tie isté kategórie identity predstavujú aktivistickú prácu predchádzajúcich generácií, ktorá nás v prvom rade priviedla na pokraj „oslobodenia“. Mnohí mestskí gejovia a lesby rôznych vekových skupín tiež vyjadrujú humanistický pocit, že ich jedinečnosť nemožno vystihnúť použitím všeobecného pojmu. Vznik tohto liberálneho, ba neoliberálneho poňatia „jedinečnosti ako radikálneho štýlu“ v mestskom prostredí hip queer treba brať do úvahy spolu s premenami kapitalizmu v neskorej postmoderne. Ako tvrdí Lisa Duggan: „Je to politika, ktorá nespochybňuje dominantné heteronormatívne predpoklady a inštitúcie, ale ich podporuje a udržiava, pričom sľubuje možnosť demobilizovanej homosexuálnej voličskej skupiny a privatizovanej, depolitizovanej homosexuálnej kultúry ukotvanej v domácnosti a spotrebe“ (Duggan 2003).

Harvey charakterizoval neskorý kapitalizmus v zmysle „flexibility s ohľadom na pracovné procesy, pracovné trhy, výrobky a modely spotreby“ (Harvey 1990, 147). Zvýšená flexibilita, ako vieme, vedie

k väčším príležitostiam na využívanie lacných pracovných trhov v krajinách tretieho sveta a v komunitách prisťahovalcov v prvom svete nadnárodnými korporáciami. Dá sa povedať, že lokálne a medzisubjektové formy flexibility prispievajú k tomu, čo Anna Tsing nazýva „charizmou globalizácie“ tým, že do chápania vlastnej identity začleňuje zdanlivo radikálnu etiku flexibility. V queer komunitách možno to, čo budem definovať ako „transgresívnu výnimočnosť“, považovať za vedľajší produkt lokálnych prekladov neoliberalizmu.

Ako s obľubou zdôrazňujú najmä mnohí marxistickí kritici\*čky, politika identity na konci 20. storočia v niektorých prípadoch zmutovala z nevyhnutnej a strategickej kritiky univerzalizmu na zakrpatenú a krátkozrakú politiku seba samého. V kritike politiky identity je však málo prípadových štúdií a príliš často sa jeden konkrétny teoretik\*čka (zvyčajne veľmi významný\*á a sofistifikovaný\*á queer teoretik\*čka) postaví za projekty, ktoré možno charakterizovať ako viazané a obmedzené na nároky identity. Mnohé dôležité teoretické projekty boli odmietnuté ako „politika identity“, pretože autorom\*kám je stále nejasný význam tohto pojmu a v mnohých ohľadoch sa politika

# Queer časovosť a postmoderné geografie

54

Jack Halberstam

identity stala novým „esencializmom“, teda označením určitej kombinácie naivty a obmedzenosti, ktorá údajne blokuje expanzívnejšie a sofistikovanejšie projekty. Príliš často sa v akademickom prostredí „politika identity“ použije ako obvinenie zo „zaujatosti“ a žalobca sa bude snažiť vrátiť diskusiu k odosobnenejšiemu projektu s údajne veľkou platnosťou a širším uplatnením.

Vo veľmi užitočnej eseji „Taking Identity Politics Seriously“ (Berme politiku identity vážne) antropológ James Clifford varuje, že všeobecné odmietanie politiky identity ľavicovými intelektuálmi\*kami predstavuje riziko, že sa prehliadne „komplexná nestálosť, ambivalentný potenciál a historická nevyhnutnosť súčasných sociálnych hnutí“ (Clifford 2000, 95). Vychádzajúc z práce Stuarta Halla, Clifford tvrdí, že nemôžeme odmietnuť metódy, ktoré používajú rôzne komunity, aby si „vytvorili ‚priestor‘ v preplnenom svete“; namiesto toho spolu s Hallom samostatne vyzývajú na trvalú analýzu spôsobov, akými sa „ľudské bytosti stávajú zástupcami\*kyňami“. Clifford sa domnieva, že „historicky informovaná etnografia“ musí byť ústredným prvkom „komparatívneho chápania politiky identity“ (103). Hoci prácu, ktorú robím v tejto

knihe, nemožno ani náhodou nazvať „etnografiou“, pokúša sa dať zmysel spôsobom, akými si nové rodové komunity vytvárajú „priestor“, a to tak, že skladá príbeh vzniku zo súboru reprezentácií, ktoré sa vytvárajú a šíria v rámci postmoderny.

Politika identity sa často stáva oveľa väčším problémom mimo akademickej obce ako v nej. V mainstreamových komunitách gejov, lesbiab a transrodových osôb v Spojených štátoch zúria boje o to, ktorá skupina má transgresívnejšie alebo poškodenejšie postavenie, a len zriedkavo sa takéto debaty rámujú širšími diskusiami o kapitalizme, triede alebo ekonomike. V tomto kontexte sa teda „transgresívna výnimočnosť“ vzťahuje na prax zaujímania morálneho postavenia tvrdením, že sú viac utláčaní a výnimočnejší ako ostatní. Skúška diskusií viazaných na identitu mimo akademickej pôdy nehovorí len o nedostatocnej sofistikovanosti takýchto diskusií, ale naznačuje, že akademici\*čky nedokázali preniesť svoje myšlienky mimo univerzity a nevykonali potrebné intervencie na verejných intelektuálnych „miestach“. Napríklad v transrodových kontextoch, ako uvádza sociológ Henry Rubin, transrodové a transsexuálne subjekty artikulovali hlboké podozrenie voči

akademickým výskumníkom\*čkám, čo akademikom\*čkám veľmi sťažilo buď vykonávanie rozsiahlych etnografií, alebo intervenciu do komunitných debát o význame viacerých foriem rodovej nejednoznačnosti (Rubin 2003). Prekvapivo sa zdá, že transrodoví a transsexuálni ľudia nemajú voči pracovníkom\*čkám sociálnych služieb úplne rovnakú podozrievavosť, a tak sa im podarilo preniknúť do transrodových komunit, čo sa akademickým výskumníkom\*čkám nepodarilo (Valentine 2000). V posledných rokoch sa pojem „transrodový“ skutočne rozšíril a nadobudol význam často v súvislosti s intervenciami poskytovateľov\*iek sociálnych služieb do mládežníckych skupín a komunit sexuálnych pracovníkov\*čiek.

V nádeji, že z hlbokého uvažovania o význame transrodovosti vo vzťahu k postmodernému chápaniu času a priestoru možno úspešne vyťažiť produktívny a generatívny projekt, ponúkam v nasledujúcich dvoch častiach niekoľko alternatívnych spôsobov, ako vysvetliť a udržať imaginatívny skok, ktorý transrodovosť v skutočnosti predstavuje v rámci queer teórie a queer komunit. Dúfam, že tu zhromaždené eseje môžu začať dialóg o význame rodovej odlišnosti v queer komunitách, ktorý sa posunie

# Queer časovosť a postmoderné geografie

55

Jack Halberstam

za tvrdenia o jedinečnosti alebo jednostrannom útlaku a za binárne delenie na flexibilitu alebo tuhosť. Steve Pile varuje pred predčasnou stabilizáciou tejto binárnej sústavy a tvrdí, že „subjekty odporu nie sú ani pevné, ani fluidné, ale oboje a ešte viac. A toto ‚viac‘ zahŕňa zmysel pre to, že odpor je odporom voči fixnosti aj voči fluidite“ (1997, 30). Vo chvíli, keď sa ekonomické záujmy USA na Blízkom východe zakrývajú rétorikou o slobode a voľnosti, je dôležité študovať podobu a štruktúru mnohých protirečení transnacionálneho kapitálu na lokálnej aj globálnej úrovni. Transrodovosť so svojím príslubom rodového oslobodenia a patinou transgresie, príslubom flexibility a realitou angažovanej strnulosti môže byť úspešným výsledkom dlhoročného rodového aktivizmu; alebo rovnako ľahko môže byť znakom opätovného začlenenia radikálnej subkultúry späť do flexibilnej ekonomiky postmodernej kultúry. Táto kniha sa snaží udržať transrodovosť pri živote ako zmysluplné označenie nepredvídateľných rodových identít a praktík a umiestňuje transrodovú postavu ako ústredného aktéra v početných postmoderných diskusiách o priestore a sexualite, subkultúrnej produkcii, vidieckych rodových rolách, umení a rodovej dvojznačnosti, politike biografie,

historických koncepciách mužskosti, rodu a žánru a lokálnom v protiklade ku globálnemu.

# Queer časovost a postmoderné geografie

56

Jack Halberstam

## Referencie:

- Barber, S. M., and D. L. Clark. "Queer Moments: The Performative Temporalities of Eve Kosofsky Sedgwick." In *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, S. M. Barber and D. L. Clark (Ed.). New York: Routledge, 2002.
- Clifford, J. "Taking Identity Politics Seriously: The Contradictory, Stony Ground." In *Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall*, S. Hall, P. Gilroy, L. Grossberg, and A. McRobbie (Eds.), 94 – 112. New York: Verso, 2000.
- Duggan, L. *The Twilight of Equality: Neo-Liberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2003.
- Foucault, M. "Friendship as a Way of Life." In *Foucault Live: Collected Interviews, 1961 – 1984*, S. Lotringer (Ed.), 204 – 12. New York: Semiotext(e), 1996.
- . *The History of Sexuality*. New York: Vintage, 1980.
- Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Jameson, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Martin, E. *Flexible Bodies*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Ong, A. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Pile, S. "Introduction: Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance." In *Geographies of Resistance*, M. Keith (Ed.), 1 – 32. London: Routledge, 1997.
- Rubin, H. "Do You Believe in Gender." *Sojourner* 21, no. 6 (1996): 7 – 8.
- . *Self-Made Men: Identity, Embodiment and Recognition among Transsexual Men*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.
- Soja, E. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso, 1989.
- Tsing, A. "Conclusion: The Global Situation." In *The Anthropology of Globalization: A Reader*,
- J. X. Inda (Ed.), 453 – 86. Oxford: Blackwell, 2002.



## architektúry

# // (Ne)Vytváranie priestorov

Elio Choquette

Esej bola prvýkrát publikovaná v časopise *The SITE Magazine*, Vol.38: Feminisms, 2018. Text je tu nanovo publikovaný s láskavým dovolením Elio Choquette a *The SITE Magazine*. Slovenský preklad: Denisa Tomková

Aplikovať fyzikálne zákony na ľudskú identitu a emócie je čosi výrečné a príťažlivé, ale táto aplikácia je často príliš zjednodušená a chybná. Bolo by napríklad absurdné citovať slávnú paradigmu chemika Antoina-Laurenta de Lavoisiera z 18. storočia o zachovaní hmotnosti,<sup>1</sup> keď hovoríme o queer naratívoch, a predsa je hlboko uspokojujúce nájsť jednoduché slová na vysvetlenie veľmi zložitého konceptu. V podstate nezáleží na tom, že zmeny spojené s queerovosťou nemajú nič spoločné s vyrovnávaním chemickej rovnice, okrem toho, že oba procesy súvisia so silným slovom „transformácia“. Nazvime to ľudskou slabosťou alebo sklonom nachádzať pokoj v racionalizácii, my ľudia jednoducho milujeme dobré metafory.

Technologický pokrok spôsobil obrovský posun v tom, ako vnímame svet okolo nás a zrýchlil tempo, akým sa veci okolo nás vyvíjajú, menia a transformujú. Len za niekoľko desaťročí sa počítače zmenili z takých vzácných a drahých, že ich používali takmer výlučne vedci\*kyne, na také rozšírené, že ich takmer každý nosí vo vrecku. Architektonické výkresy sa zmenili z ručne starostlivo kreslených na generované digitálnym modelom.

„Architektúra“ – v tomto kontexte odkazujúc na zastavané prostredie aj

na akt výstavby – sa často vníma ako transformácia „priestoru“ ako dimenzie fyzickej a nehmotnej reality, v ktorej žijeme. To je však mylné. Architektúra a priestor sú úzko prepojené a neustále na seba pôsobia, ale ich vzťah rozhodne nie je priamočiary. Tento vzťah máme ako spoločnosť problém pochopiť; nie preto, že by sa architektom\*tkám nedarilo transformovať priestorové okolie a prostredie – do istej miery sa im to darí – ale preto, že často zabúdame a neuznávame, že prostredie má tiež transformačnú moc nad architektúrou. Problém spočíva v tom, že architekti\*tky veria falošnému prísľubu, že môžu formovať priestorové postupy, a tak často nechápu prchavú a hlboko rozporuplnú povahu ľudstva. Budovy a štruktúry, ako tvrdí Michel Foucault, neposkytujú neodmysliteľne a výlučne účinky slobody, bez ohľadu na to, ako veľmi by to architekti\*tky chceli.<sup>2</sup> Samozrejme, zastavané prostredie, v ktorom žijeme, má vplyv na náš spôsob života, avšak nie je jedinou silou, ktorá formuje naše životy. Nestačí ľuďom vnucovať zmeny v očakávaní, že ich budú nasledovať. Bez ohľadu na to, ako silno architekti\*tky veria v dom ako „stroj na bývanie“<sup>3</sup>, ľudia – skôr ako architektúra – menia spôsob svojho života a svoje prostredie. Architekti\*tky zabúdajú na to, že ľudia môžu meniť priestor a architektúru.

Táto schopnosť prispôbovať sa a meniť zostáva ústredným aspektom queer teórie. Architektúra má príležitosť poučiť sa z queer teórie; z „queerového“ čítania seba samej. Queer hnutie si už dlho uvedomuje, že transformácia je vždy predovšetkým otázkou prežitia. Chápanie architektúry ako niečoho globálneho, čo zahŕňa materiálne aj nemateriálne kvality priestoru, sa stáva prvoradým pre jej vývoj, prežitie a výdrž ako zmysluplného nástroja transformácie.

Na uvoľnenie transformačného potenciálu architektúry je teda potrebné „queerovanie“ architektúry – odpor voči architektúre ako nástroju útlaku a opätovné privlastnenie priestoru ako nástroja transformácie.

### QUEER PRIESTORY: ARCHITEKTÚRA BEZ ARCHITEKTOV\*IEK

Predtým ako budeme pokračovať, je dôležité rozlišovať medzi „queerovými“ a „queer“ priestormi, hoci tieto pojmy sa navzájom nevyklučujú. Podobne ako hovorí Carlos Jacques v knihe *Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture (Queerovanie hetero priestoru: Premýšľanie o queer architektúre)* je „queer priestor“, ktorý obývajú queer a marginalizovaní ľudia, a „queerov

# Queerovanie architektúry

58

## // (Ne)Vytváranie priestorov

Elio Choquette

priestor“ je priestor, ktorý je reakciou na status quo, na kánonické normy spoločnosti – kapitola queer hnutia je zameraná konkrétne na architektúru.<sup>4</sup> Queer priestorom by bolo napríklad miesto, ako je umelecká galéria alebo sála pre divadelné umenie, ktoré prezentuje prácu LGBTQ+ umelcov\*kyň. Na druhej strane queerový priestor by bol exkluzívnym, bezpečným priestorom pre queer ľudí, transrodových ľudí, černochoch, domorodých ľudí a ľudí inej pleti (QTBIPOC), a teda prístupný len ľuďom, ktorí sa ako takí identifikujú. Queerový priestor navrhuje prevrátenie normy, vedomý akt odporu a pretrhnutie štruktúry spoločnosti. Z tohto dôvodu zostáva akékoľvek queerovanie architektúry pevne ukotvené v queer hnutí a jeho radikálnych koreňoch.

Potreba tajnosti je hlboko zakorenená v histórii queer priestorov, ktoré v záujme prežitia museli byť prispôsobivé, efemérne a anonymné. Akt vyrovnávania sa s vlastnou identitou a zbavovania sa masiek a tienistého života, aby sme mohli žiť jasne, kričavo a bez hanby s ľuďmi, ktorí zdieľajú podobné boje, je jadrom queer mytológií a zostáva radikálnym, dokonca nebezpečným. Ako upozorňuje americká spisovateľka, feministka a aktivistka bell hooks v knihe *The Will*

*to Change: Men, Masculinity, and Love (Vôľa zmeniť sa: Muži, mužskosť a láska)*, „keď je kultúra založená na modeli dominancie, nielenže bude násilná, ale všetky vzťahy bude rámcovať ako boj o moc“<sup>5</sup>. Nutnosť „coming outu“, aby človek mohol žiť v súlade so svojou skutočnou identitou, neberie do úvahy deštruktívny a násilný aspekt transformácie a postupu proti cisrodovému heteronormatívnemu mainstreamu.<sup>6</sup>

Nebezpečenstvo spojené s queer životom viedlo k rozvoju architektúry bez prítomnosti architektov\*iek; architektúry nevyhnutnosti a kreativity, ktorá využíva bezvýznamné, liminálne a prechodné priestory medzi hranicami heteronormatívneho sveta. Tieto „ne-miesta“, ako ich pomenoval antropológ Marc Augé, sa účinne transformujú na „miesta“<sup>7</sup>. Miesto je charakteristika priestoru, transformácia, ktorá robí toto miesto významným, zmysluplným, silným a úzko spojeným s identitou človeka<sup>8</sup>. Obsadzovanie týchto neviditeľných priestorov a ich premena na miesta sa stáva aktom prehešku, odporu voči svetu, ktorý sa neustále snaží v lepšom prípade queerovosť odstrániť na okraj, v horšom prípade ju úplne vykoreniť. Dobrými príkladmi takýchto miest sú Caravan Club a Shim Sham Club, ktoré fungovali v Londýne v 30. rokoch

20. storočia, v čase, keď otvorená homosexualita mohla mať extrémne právne následky. Oba kluby boli roky pod dohľadom: Caravan bol nakoniec v roku 1934 prepadnutý a zatvorený, čo viedlo k zatknutiu viac ako sto mladých ľudí;<sup>9</sup> a Shim Sham Club, ktorý bol prvýkrát otvorený v roku 1935, bol mnohokrát nahlásený susedmi a okoloidúcimi pre svoje nemorálne a nezákonné aktivity. Klub Shim Sham zostal neregistrovaný.<sup>10</sup>

Podobne aj miesta typu „urob si sám“ (DIY) [z angl. *do-it-yourself*: pozn. prekl.] navrhujú nové priestory, ktoré priamo vedú ľudia, ktorí ich využívajú, ako reakciu na zavedené priestory a architektúry definované dominantnými kultúrami. DIY miesta tak poskytujú bezpečnejšie priestory pre ľudí s marginalizovanými identitami, ako sú BIPOC, queer, trans a rodovo nekonformní ľudia, pracujúca trieda a ľudia so zdravotným postihnutím, a všetky priesečníky týchto identít. Tieto miesta sa stávajú priestormi radikálneho prijatia; sú v neustálom vývoji, čo ich spolu s ich efemérnosťou a ilegaliťou robí prispôsobivými, prenosnými a udržateľnými – spôsobom, ktorý etablované priestory nedokážu plne reprodukovať. Progresívna povaha myšlienok, teórií a politik spojených s ne-miestami umožňuje, aby sa tieto priestory

# Queerovanie architektúry

59

## // (Ne)Vytváranie priestorov

Elio Choquette

stali takmer živými, akoby mali takmer vlastné myšlienky a osobnosť. Tým, že tieto ne-miesta zostávajú kritické a mimoriadne sebavedomé, zdajú sa byť vždy ochotné zlepšovať sa a nanovo sa definovať, aj keď to vedie k ich vlastnému koncu a demontáži.

### DEMONTÁŽ DOMU PÁNA

Liminálne miesta majú naďalej nesmiernu queer povahu, ale ponúkajú aj iný pohľad na to, ako možno konštruovať a obsadzovať priestory. Ako také sú svojou povahou jedinečné a zároveň všeobecné. V skutočnosti sa fyzický priestor, v ktorom tieto miesta existujú, stáva druhotným, sú to ľudia, ktorí ich obývajú, čo im dodáva univerzálnosť a schopnosť reprodukovať sa kdekoľvek, kedykoľvek a kýmkoľvek, kto je ochotný ich vytvoriť – no zakaždým reprodukovať inak. Tak ako queer miesta podkopávajú predstavu heteronormatívnych priestorov a komunit, budovanie „queerovej architektúry“ by dekonštruovalo spôsob, akým sa vytvárajú budovy, spôsob, akým sa myslí o architektúre. Ako tvrdí Gavroche, na vytvorenie kritičkej, „potenciálne radikálnej politickej architektúry sa [architektúra] musí imanentne postaviť voči svojej praxi a širšiemu spôsobu života, ktorého je súčasťou.“<sup>11</sup>

Ak chceme úspešne rozobrať architektúru a priestor, musíme sa zamerať na spôsob, akým sú priestor a architektúra koncipované, a nie na priestor a architektúru ako také, ako hmatateľné entity a artefakty. Audrey Lorde túto koncepciu slávne zhrnula slovami, že „majstrove nástroje nikdy nerozoberú majstrov dom. Možno nám umožnia dočasne ho poraziť v jeho vlastnej hre, ale nikdy nám neumožnia uskutočniť skutočnú zmenu“<sup>12</sup>. Tak ako queer politika a intersekcionalny feminizmus majú za cieľ rozbiť systémy útlaku a patriarchátu, queer architektúra musí rozbiť aj historické systémy útlaku v rámci architektúry, konkrétne akt navrhovania a stavania ako nástroj nadvlády nad marginalizovanými ľuďmi.

### DOBYTIE ARCHITEKTÚRY

Nestačí však mať len materiálne, fyzické a hmatateľné nástroje výstavby; dôležitou súčasťou architektúry a procesu navrhovania vo všeobecnosti je aj reprezentácia a kritické myslenie. Na komplexné pochopenie queerovej architektúry nemôžeme študovať jeden moment, ale musíme zväziť mnohé; nemôžeme ju vidieť z jednej perspektívy, ale z mnohých; nepotrebujeme jeden model, ale v skutočnosti mnohé – alebo žiaden.

Nakoniec aj modely sú nástroje, uzavreté systémy, ktoré nemajú iný záver ako svoju vlastnú reprodukciu. Práve táto paralaxa frontálnej architektúry, táto materializácia a dematerializácia mnohých uhlov pohľadu, vytvára novú formu architektúry ako odpor voči utláčajúcej, maticovej moci architektúry.

V skutočnosti je absurdné pokúšať sa čokoľvek znázorniť jediným obrazom alebo modelom; svet, naše prostredie, sa neustále mení, pohybuje, vyvíja. Aplikovať jeden obraz je ako pokúšať sa učiť pokročilú matematiku len pomocou jednej rovnice; ako vysvetľovať zložitý počítačový systém so znalosťou len jedného riadku kódu; ako v podobenstve, keď ste slepí a dotknete sa slona, aby ste vyvodili, že slon je ako lano.<sup>13</sup>

Spôsob, akým sa architektúra a dizajn vysvetľujú a zobrazujú v dominantnom diskurze, zostáva neúplný a statický: všeobecný postoj zainteresovaných strán a odborníkov\*čiek k budovám zriedka berie do úvahy, ako čas ovplyvní priestory, ktoré vytvárame, po uplynutí tridsiatich rokov. Tento nedostatok dlhodobej vízie posilňuje hlboký nesúlad medzi architektúrou a priestorom, ktorý zaberá: pozemkom, na ktorom je postavená,

# Queerovanie architektúry

60

## // (Ne)Vytváranie priestorov

Elio Choquette

miestami či ne-miestami, ktoré vytvára, časom, počas ktorého je koncipovaná – cudzie miesta si tieto vzťahy vždy podvedome uvedomovali a potrebovali si ich uvedomovať, hoci len z bezpečnostných dôvodov. Ako to výstižne vyjadril\* a Judith Butler, „musíme byť zrušení\*é, aby sme mohli vytvoriť samých\*y seba: musíme byť súčasťou väčšej sociálnej štruktúry existencie, aby sme mohli vytvoriť to, čím sme“.<sup>14</sup> Podobne aj architektúra, ako ju poznáme, musí byť zrušená, aby sa znovu vytvorila: sebauvedomenie a kritika musia byť ústredným prvkom redefinície a queerovania architektúry, keďže architektúra je súčasťou sebareflexívneho procesu, ktorý zabezpečuje skutočnú prispôsobivosť a udržateľnosť budovy, štruktúry, priestoru.

Queerová architektúra sa stáva radikálnou, pretože navrhuje nový paradigmu: architektúru, ktorá je súčasne postavená a nepostavená, je v neustálom pohybe, je v stave fluktuácie; nemožnú architektúru, ktorá je neustále v mutácii, metamorfóze, tekutosti. Ak chceme dekonštruovať rod a systémy útlaku, musíme prejsť nevyhnutným procesom rozbaľovania, búrania pravidiel, ktoré spomínaný útlak na začiatku vytvorili. Rovnaký proces treba aplikovať aj na naše

vybudované prostredie. To by nebolo nepodobné utopickým experimentom, ako je napríklad Nový Babylon od Constant Nieuwenhuys, ktorý tiež zahŕňa architektúru budúcnosti ako existujúcu nielen v jednom čase a priestore, ale v mnohých, na križovatkách iných priestorov a v ich vzájomnej komparácii. Constantov Nový Babylon v mnohých ohľadoch mimoriadne dobre chápe krízu priestorovej identity a evolúcie vo svete, ktorý sa neustále mení; dnes je viac ako kedykoľvek predtým ťažké predstaviť si, ako bude svet vyzeráť o päťdesiat rokov. Budovať v takomto kontexte relevantné udržateľné infraštruktúry sa zdá byť absurdné, ak nie zbytočné. Riešenie zakorenené v adaptabilite, poddajnosti a meniacich sa potrebách, aké navrhuje Constant, sa dnes zdá byť oveľa reálnejšie a dokonca žiaducejšie ako pred päťdesiatimi rokmi.<sup>15</sup>

My ako spoločnosť sa ženieme za utópiu a nesprávne stotožňujeme dokonalosť s dobrom a krásou, pretože nás to učili celé desaťročia, ak nie stáročia. Podobne sa o nedosiahnuteľnú dokonalosť usilujú aj architekti\*ky, ktorí\*é sa domnievajú, že dobrý návrh je taký, ktorý počíta s tým najhorším, ale zostáva elegantný a bezproblémový, inými slovami, dokonalý a bezchybný. Je zvláštne,

že príroda nám neustále ukazuje, že život prekvitá vďaka nedokonalostiam a nehodám, vďaka neustálej a nikdy nekončiacej premene. Queer priestory ako spontánne, transformatívne a prchavé priestory tiež veľmi dobre stelesňujú tohto ducha. Priestor by sa preto nemal merať cez jeho vnímanú dokonalosť, ale skôr cez oslavu jeho zlyhaní, pretože dizajn je hlboko nepredvídateľný a v konečnom dôsledku chybný, a to by sme mali prijať.

### O FEMINIZME A QUEEROVOSTI

Odklon od tradičnejšieho chápania feminizmu ako výlučne rodovej rovnosti a spravodlivosti a prechod k feminizmu, ktorý je inkluzívny a uvedomuje si vzájomné prepojenie rôznych systémov útlaku, ktoré ovplyvňujú život človeka, je prvoradá v úsilí o odstránenie patriarchy.

# Queerovanie architektúry

61

## // (Ne)Vytváranie priestorov

Elio Choquette

- 1 Antoine Lavoisier, *Elementary Treatise on Chemistry*, prekl. Robert Kerr (New York: Dover Publications, 2010), 226. „Nič sa nestráca, nič nevzniká, všetko sa premieňa,“ je ústredným princípom zákona zachovania energie (prvýkrát bol vyslovený v roku 1774).
- 2 Michel Foucault, „Espace, savoir et pouvoir,“ in *Dits et Ecrits II: 1976-1988* (Paris: Gallimard, 2001), 16-20.
- 3 Le Corbusier-Saunier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Crès et Cie, 1923).
- 4 Julius Gavroche, „Struggles for Space: Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture“, *Autonomies*, 3. októbra 2016, <http://autonomies.org/2016/10/struggles-for-space-queering-straight-space-thinking-towards-a-queer-architecture-4/>.
- 5 bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love* (New York: Atria Books, 2004), 115.
- 6 Hoci nie všetky spoločnosti v histórii odmietali queerovosť (práve naopak), okcidentalizácia, christianizácia a kolonizácia mnohých regiónov sveta európskymi mocnosťami marginalizovala inkluzívne názory na prijatie queerovosti a formovala súčasnú severoamerickú spoločnosť.
- 7 Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Le Seuil, 1992). Ne-miesto (non-lieu) označuje prechodný, anonymný priestor, ktorý nie je dostatočne významný na to, aby sa považoval za „miesto“ (lieu). Tento pojem je subjektívny, pretože význam priestoru môže mať pre rôznych jednotlivcov rôzny význam.
- 8 Ibid, 122.
- 9 Mark Brown, „Revived: the 1930s London Gay Members' Club Raided by Police“, *The Guardian*, 27. februára 2017, [www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-](http://www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police)
- club-raided-by-police. 10 Hannah Forsythe, „Exploring LGBTQ Spaces and Places in History“, *The National Archives*, 15. marca 2017, blog. [nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/](http://nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/).
- 11 Gavroche, „Struggles for Space“.
- 12 Audre Lorde, „The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House,“ in *Sister Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, New York: Crossing Press, 1984), 110-114.
- 13 E. Bruce Goldstein, *Encyclopedia of Perception* (SAGE Publications, 2010), 492. Príbeh o slepcoch a slonovi je staré podobenstvo zo starovekého indického subkontinentu. Niekoľko slepcov sa stretne so slonom, a keďže sa s ním nikdy predtým nestretli, pokúšajú sa ho opísať a predstaviť si ho len tak, že sa ho dotknú. Keďže každý z nich sa dotýka inej časti slona, ich opisy sa veľmi líšia a na základe svojich obmedzených skúseností sa dohadujú o skutočnej povahe slona. Ponaučenie príbehu nakoniec spočíva v tom, že my ľudia máme tendenciu premietat' svoje čiastkové pravdy ako jediné platné. Na druhej strane kombinácie týchto jednotlivých právd môžu rozšíriť chápanie akéhokoľvek pojmu alebo pravdy.
- 14 Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 101.
- 15 Lebbeus Woods, „Constant Vision“, *Lebbeus Woods*, 19. októbra 2017, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/10/19/constant-vision/>.

# Veľký kľúč, smiešny klobúk a šľapka od Cartiera

62

Luki Essender

Žrebci, obchodní žrebci, hovoria anglicky, francúzsky, španielsky a niekedy dokonca aj nemecky. S ohromným sebedomím rozprávajú o číslach a odevoch, o pracovnej sile, receptoch a nových skúsenostiach. Ich byty sú drahé, studené a zaprášené, sotva obývané. Ich telá pokrýva jemné tmavé ochlpenie a sú verní svojej značke. Počas pracovnej doby ich zahaľujú hrubé flanelové košeľe v nadrozmerných siluetách.

Bradatí žrebci, ktorí až príliš často myslia na plastiku nosa. Podľa nosa, poznáš kosa... Majú radi krátke vlasy, ohňostroje, pekne ostrihané nechty a byť prítomní na Instagrame bez toho, aby čokoľvek uverejnili. Syndróm karpálneho tunela.

Na otázku, akí muži sa im páčia, odpovedajú: „Je to jednoduché. V lete je to Mykonos a v zime čierne kožené rukavice. Práca v IT. Novostavba.“ A to nie sú ani kozorožci! Obrázky Hongkongu, Marakéša, New Yorku alebo Kapského Mesta, všetky s rovnakou úrovňou jasou a expozície. Toto je ich spôsob nadväzovania kontaktov, teda okrem nadmernej výmeny fotografií spoza masky.

Títo žrebci, oni sú tak žrebi. Milujú vôňu gummy. Ich chodby sú preplnené

teniskami zhora nadol, od podlahy až po strop. Niekedy aj čižmy a vysoké opätky. Milujú to rovnako ako hranie na harfe alebo pečenie pečiva so špenátom, keď sa vrátia domov z práce. Sex na snehu a parné sprchy po ňom. Potom čerešne kokteílloch. A potom už len ležanie na nadýchanom koberci pri pohovke s vlnenou dekou, ktorá čiastočne zakrýva ich nahé telá.

Čerešňa, sladká limonáda, odkrývajúca to najhoršie vo mne. Ako môžeš byť taká dokonalá? Lesklé skalpy zajtrajška.

Kto je ešte Prada?  
Ja som určite Prada.

Aj oni sa cítia osamelí v ten piatkový večer, keď je noc taká studená, tmavá a krutá, s nádejou sa obracajú k technológiám a vystupujú ako ich arogantné ja. To divadlo!

V to ráno som sa zobudila nečakane skoro, s rukami a nohami rozhádzanými po matraci. Roztiahla som závesy iba preto, aby som bola vystavená zahmlenej predmestskej krajine. Na chvíľu som bola presvedčená, že toto mesto bolo postavené pre takéto počasie, a že toto počasie bolo vytvorené pre toto mesto.

Po raňajkách som odpovedala na správu od mojej najlepšej kamarátky videohovorom na Facebooku. Povedala som jej, že dnes mám voľno a že jediné, čo chcem robiť, je ísť do fitka a do Acne Studios. Dokončila som nákup potravín cez internet a vydala sa do fitka.

S uboleným bruchom a spotenou pokožkou som na ceste do Acne Studios na Nytorget. Práve tu som vtedy mala nákupnú horúčku, vtedy keď som bola taká pobláznená tvojou láskou. Nakúpila som si drahé mydlá a staré svetre. Milovala som život ako nikdy predtým. Ale nie kvôli tovaru! Na ďalší deň som prišla do obchodáku zavčasu, ako zvyčajne, aby som sa vyšla zvyšujúcej sa úzkosti. Dlane sa mi potili, svetlá boli príliš ostré, hudba bola hlúpa a povrchy preleštené. Vôňa korenia a zvláštny zápach textilných farbív, „sweatshop“.

Na eskalátore som stála pred dilemou, či mám zostať uvoľnene stáť na mieste alebo pomaličky kráčať nahor a tým sa aspoň trochu vyhnúť mojim kolegyniam. Predsa len by to ale bola škoda, keby žiadna z nich nevidela môj starostlivo zostavený outfit. Z diaľky, v maloobchodnom bodovom osvetlení.

# Veľký kľúč, smiešny klobúk a šľapka od Cartiera

63

Luki Essender

V šatni som stretla Lefuho. „Ježiš, prepáč, to je nechutné,“ povedal po tom, ako mu z rúk vypadla otvorená krabička žuvacieho tabaku. Malé vrecúška sa rozsypali po podlahe šatne okolo našich nôh. Lefu sa po chvíli zohol, aby ich pozbieral, zatiaľ čo ja som tam stála kompletne paralyzovaná. Keď sa konečne postavil, boli naše tváre od seba asi iba tridsať centimetrov. Videla som, ako mi jeho oči prechádzajú okolo mojej tváre a to mi bolo trochu nepríjemné. Uvedomila som si, že pokožka okolo môjho obočia je určite ešte stále červená po tom, ako som si ho vytrhávala pred odchodom z domu.

V tom povedal: „Letný slnovrat, vtedy som ťa miloval, na tom rave.“ Detaily týchto udalostí som si vôbec nepamätala, až na to, že jediná vec, ktorú som vtedy chcela, bolo byť podávaná dookola.

Odhalený členok nevyzerá dobre, najmä nie v novembri. Keď je v posteli, bradavky má tak nafúknuté, že mu ich závidia aj oblaky. Vitamíny chytajú všetkých ostatných na ceste do bruška. Tenké pery a okuliare bez rámu, obrovský joint na nástupišti, zadymený Gamla Stan. Slim fit Magnus, gél na vlasy len na vrchu hlavy, čím

vytvára dve výrazne odlišné textúry vlasov. Toto je jeho nový bisexuálny spolupracovník s jamkami na líkach a prenikavým pohľadom. Čokoládové keksy, kondenzácia, opäť špenát a 50 miligramov MDMA.

Vystúpila som z metra na Telefonplan a ako som vychádzala zo stanice, v diaľke som uvidela Lefuho. Bol tam, stál tam v sláve všetkých svetiel mesta, mestské dievča, oblečený v čiernych teplákoch a vo veľkej bunde vo farbe asfaltu, s jednou nohou vyloženou na lavičke a s úškrnom na tvári. Povedal, že neje cukor a to ma zmiatlo, ale v tomto som mu verila, keďže to bol on, kto sa celkom prirodzene ujal vedenia. Ja som ho iba nasledovala po obchode ako dieťa s otvorenými ústami a vyjadrila svoje preferencie iba vtedy, keď o ne požiadal. Napríklad o vode.

To, čo sa stalo v jeho byte, bolo všetko, o čom mohla snívať, všetko, po čom som tak dlho túžila. Teplo, ilúzie, tlmené svetlá, čistý vzduch, široké úsmevy, jemné bozky, zábava, ruky.

Oriešky bez námahy pristáli v jeho ústach, praskli pod tlakom jeho ostrých zubov v zlomku sekundy, takmer ASMR a určite zvädzanie a sedácia.

Perlivú vodu prehltam tak nahlas, vodné znamenie. Detský olej.

Lefu povedal, že „to môžeme vziať odtiaľto“, ale to sa mi nechcelo.

Žrebci, žilnaté veľké ruky ako interpersonálna črta.

Ach, toto telo, ktoré cestuje po celom svete napriek pandémie!

Čína a Nigéria, Portugalsko a všetko to jedlo!

Bambusové kľíčky vytekajúce z keramickej misky.

Zaparené a horúce, asi ako v saune. Pripadalo mi to ako jeden z predchádzajúcich scenárov. Je štedrý, pokiaľ ide o občerstvenie a gestá. Čaká niekde vonku s nohou vyloženou na mestskom mobiliári, iba preto, že je to sexy a že je chlap ako hora.

Podme oddychovať!

Ale veď ja ani nič iné nerobím!

Takže potom je to zase iba o korení.

Alebo ako vtedy v Barcelone. To bolo len chichotanie na pláži, náramky nekonečna a nejaké divné modré kamene, západy slnka, nemožnosť sa vystriekať.

Nadržaní žrebci. Najviac potešenia žmýkajú zo slov a obrázkov, niekedy aj z pohyblivých obrázkov, ktoré si

# Veľký kľúč, smiešny klobúk a šľapka od Cartiera

64

Luki Essender

vymieňajú online na svojich mobiloch. Trávia tým niekedy dlhé hodiny, odsúvajú od seba všetko ostatné, prácu, priateľov alebo jedlo. Stáva sa to väčšinou v sobotu, deň po tom, čo sa uchýlili k poháriku.

Všetky tieto nové telefóny. Spoza jednej ruky na mňa pozerajú tri veľké objektívy a ja si musím odplúť vedľa postele.

Chcú byť vzatí niekam inam, zodvihnutí za svoje ego a potom jemne položení do postele vyrobenej z pečenej pšenice.

Pusa na čelo a dobrú noc. Pohár chrumkavej vody a nahrubo nakrájané kivi čakajú na nočnom stolíku. Na nášho cestujúceho.

Valentin nečakane odišiel späť do Paríža iba po dvoch týždňoch, čo bol mojím šéfom. Bol to on, kto mal v sprche malý stolček vyrobený z cédra, bambusu alebo teaku, z dreva, ktoré odoláva vlhkosti a preto sa hodí do kúpeľní. Na ňom zvykol mať položenú svoju zubnú kefku. Na stolčeku zvykol sedieť a pod prúdom vody si čistiť zuby, naťahujúc si nohy, zatiaľ čo mu palce vykúkali spoza sprchového závesu. Pozri naňho; premýšľa nad mužom s monochromatickým

šatníkom, ktorý mu v lete 2018 posielal fotky svojej mačky. Stále cíti tú páľavu, hoci kamene v stenách ochladzujú vzduch v tomto byte. Vegánska quesadilla stále zanecháva horkú pachuť v jeho ústach a oranžová je jeho nová obľúbená farba. Tu, pod sprchou, sa Valentin práve rozhodol, že steny v jeho chodbe budú od teraz oranžové!

Keď vyšiel zo sprchy, pustil si S&M od Rihanny, posadil sa nahý na pohovku a olúpal dve mandarínky.

Valentin bol tiež ten, ktorý vždy vyzeral unavene, no nie ospalo, a ten, kto si pri jedle len málokedy utieral ústa. Stretnite ho v IKEA vedľa regálu so sviečkami, prežúva tam sušené marhule a konštruuje tie najmenšie detaily svojho pohodlného života.

Sú to tvoje posteľné obliečky a spôsob, akým skladáš svoju spodnú bielizeň. Je to to veľké okno v tvojej spálni, reproduktory v každej izbe pripojené cez wi-fi, výťah v tvojej budove, chladnička, ktorá nevydáva žiadny zvuk, ostrý rez na zadnej strane tvojho krku a poloplný pohár na tvojom nočnom stolíku.

Nie si to ty, nie je to tvoj intelekt ani tvoja osobnosť. Sú to tvoje rozhodnutia, dedičstvá,

podmienky a dôsledky.

Ďakujem a dovidenia.

Daniel sa na začiatku zdal byť taký sladký, ale sladkosť neskôr vystriedala trpká moc, ktorá prichádza s peniazmi. Aj on fotografuje jasné a ostré snímky plné sĺnk a bielych zubov usporiadaných do úsmevov. Aj on posielal fotky, ktoré zmiznú za menej ako 15 sekúnd, a to iba preto, že každý mesiac vhodí svoju malú mincu do pokladničky digitálneho tvorcu. To mu umožňuje vidieť ťa z diaľky – časovo aj geograficky, – aj keď sa prechádza po pekinskom letisku so svojim strieborným kufrom Rimowa.

Svoje pohlavné choroby lieči v hotelovej hale s ignoranciou a šálkou čiernej kávy. Po obede, hrozno posypané lístkami zeleného čaju na syfilis. V ten moment sa obráti na svoju kolegyňu Noru a povie: „HIV nemá v mojom živote miesto.“ To sa mu ľahko hovorí, je predsa právnik! Chodbu si necháva umývať chlóróm každý tretí týždeň a nevie, ako sa píše slovo ibuprofén.

Vopchá ti prsty do úst a ak by si chcela, tak by mohol aj celú päsť. Nepovie ti, kam chce tvoje semeno, pokiaľ je to v tejto miestnosti, v tomto byte. Ach, Daniel a jeho dohľadka



# Veľký kľúč, smiešny klobúk a šľapka od Cartiera

65

Luki Essender

oholené telo. Jediné, čo vidíš, sú žily, rýchlo pumpujúce jeho horúcu krv. Tak rýchlo, pretože bez výnimky intenzívne cvičí šesť dní v týždni. Jeho ovocná diéta je prísna. Muži pery nepotrebujú. To je jeho filozofia. Nečíta, ale počúva. Ak chce.

Pri prechádzke vatikánskymi múzeami, oblečenému celý v čiernom, mu napadlo, že chce mať flirt s členom švajčiarskej gardy. Zoznamiť sa a potenciálne pestovať nejaký vzťah, ktorý by sa prípadne mohol skončiť záväzkom alebo manželstvom. Slobodný švajčiarsky katolík vo veku 19 až 30 rokov, ktorý absolvoval základný výcvik vo švajčiarskych ozbrojených silách.

Daniel odišiel do Ríma 3,5 mesiaca po tom, čo videl *Da Vinciho kód*. Nie preto, že by chcel sledovať stopy alebo vstúpiť do zakázanej chodby vo Vatikánskych múzeách, ale preto, že film mu umožnil vidieť mesto aj kvôli niečomu inému ako je horúčava, káva, morské plody, temperament, cukor a napchávanie si úst miestnym ovocím. Daniel sa chce zoznamiť so švajčiarskym katolíkom vo veku 19 až 30 rokov. Chce podpisovať dokumenty príliš riedkym atramentom, zatiaľ čo sedí v tieni a pije vodu z vodovodu. Premýšľa nad tým, akú majú Švajčiari

identitu.

Polievka, polievka, polievka, polievka, ani s tým nezačínaj! S rybími ikrami a zelerom. Je to ďalší deň drezovej ejakulácie. Je to len šteňa! Kosť sa sotva dotkne jeho zubov a už sa dávi. Jediná vec, ktorú chce urobiť, je zlízať ti všetku slanosť z tvojej tváre, keď sa vrátiš domov. Ako dobrý chlapec.

Celé to skončilo, keď mi poslal ten sivistický mém. Oklamal ma kubistickou architektúrou, surovým sarkazmom a niche parfémami predávanými v malých obchodíkoch. Tým, ako neustále škrtal zápalkami pritom ako rozprával, len tak, pre zábavu. Vidíš a cítiš na ňom zem. Pôda pokrýva jeho pokožku, jeho husté kučeravé vlasy, nechty a oblečenie. Toto mesto odráža svoju krutosť v glazúre taniera, na nábreží, v skle, v zrkadlách, v sexi slnečných okuliarech či v kožených nohaviciach. Tá osamelosť je neznesiteľná a jediný spôsob, ako vyjadriť svoju prítomnosť, je vyzeráť dobre.

Ďakujem a dovidenia.

## ELIO CHOQUETTE

is a licensed architect turned community organizer, as well as a writer, translator and aspiring set designer from Montreal, Canada. A graduate of both Université de Montréal and McGill University, their architecture work, spanning ten years, has been mostly focused on institutional buildings, from infrastructures in Inuit communities in Quebec and Nunavut to healthcare and educational facilities around Montreal. They are regularly invited as a guest to comment on architecture student projects, as they are particularly interested in education and research. As a disabled queer and trans person who's passionate about accessibility and anti-oppression, Elio turned to community work in 2016, becoming a Director on the Board of Rock Camp Montreal (RCMTL), a small nonprofit fostering empowerment of girls, trans and gender nonconforming youth through music and social justice. A passionate advocate of accessibility and universal design, they strive to keep anti-oppression and harm reduction at the forefront of all their work.

## ANGELA DIMITRAKAKI

is a writer and Senior Lecturer in Contemporary Art History and Theory at the University of Edinburgh. She is Programme Director of the MSc in Modern and Contemporary Art: History, Curating and Criticism. Angela's academic research focuses on feminist and Marxist methodologies in art history; art and curating in relation to labour, production and social reproduction; globalisation and biopolitics; feminist politics and histories; art and culture in the diverse social contexts of post-1989 Europe; the video essay and post-documentary aesthetics; contemporary democracy and antifascism. Her academic books include *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions* (co-edited with Lara

Perry, 2013), *ECONOMY: Art, Production and the Subject in the 21<sup>st</sup> Century* (co-edited with Kirsten Lloyd, 2015), *Gender, ArtWork and the Global Imperative* (2013) and *Art and Globalisation: From the Postmodern Sign to the Biopolitical Arena* (in Greek, 2013).

## LUKI ESSENDER

employs mediums of sculpture, installation, performance and text to reflect on the queer experience and the confrontation of queer bodies with public and private space. They studied at the Faculty of Fine Arts BUT in Brno and Konstfack in Stockholm. Their work has been exhibited at various venues, including Kunsthalle Bratislava, Karlin Studios Prague or Konsthall C and Mint Konsthall in Stockholm. In 2021 they were shortlisted for the Oskar Cepen Award and in 2022 they were awarded a scholarship from the Swedish Royal Academy of Fine Arts. They live and work in Stockholm.

## JACK HALBERSTAM

is Professor of Gender Studies and English at Columbia University. Halberstam is the author of seven books including: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke UP, 1995), *Female Masculinity* (Duke UP, 1998), *In A Queer Time and Place* (NYU Press, 2005), *The Queer Art of Failure* (Duke UP, 2011), *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (Beacon Press, 2012) and, a short book titled *Trans\*: A Quick and Quirky Account of Gender Variance* (University of California Press). Halberstam's latest book, 2020 from Duke UP is titled *Wild Things: The Disorder of Desire*. Places Journal awarded Halberstam its Arcus/Places Prize in 2018 for innovative public scholarship on the relationship between gender, sexuality and the built environment. Halberstam is now finishing a second volume on wildness titled: *Unworlding: An*

*Aesthetics of Collapse*. Halberstam was recently the subject of a short film titled “So We Moved” by Adam Pendleton. It is playing at MoMA until January 30, 2022.

## LARA PERRY

works in the School of Humanities and Social Science at the University of Brighton. Trained first as a historian, Lara's career has involved her in work with artists, curators, photographers, educators, computer scientists, philosophers, archivists, activists and art historians. Much of her research has focussed on evolving feminist museology, starting with her doctoral thesis on the collection of the National Portrait Gallery (London) published as *History's Beauties: Women, History and the National Portrait Gallery 1856-1900* in 2006 and most recently editing with Elke Krasny two volumes, *Curating as Feminist Organizing* and *Curating with Care* (both Routledge 2023).

## JULIUS PRISTAUZ

lives and works in Vienna. In addition to his work as an artist, he works as an independent curator and writer in the field of contemporary culture. Pristauz studied Transmedia Art at the University of Applied Arts in Vienna and Performance at the Faculty of Fine Arts, FaVU in Brno. Drawing from a variety of media and formats he repeatedly explores the construction and gender aspect of identities, as well as tensions between the private and the public sphere. Most recently, Pristauz curated exhibitions at EXILE during the gallery festival *Curated by*, as well as at UA26 and the University Gallery of the University of Applied Arts at Heiligenkreuzerhof (all Vienna) and at Kunstverein Kärnten (Klagenfurt). His performative works have been shown at the Vienna Secession, Grazer Kunstverein, and Belvedere 21, among others. For his artistic diploma he received this year's prize of the Kunsthalle Vienna.

## ELIO CHOQUETTE

je licencovaný\*á architekt\*ka, ktorý\*á sa stal\*a komunitným\*ou organizátorom\*kou, ako aj spisovateľ\*ka, prekladateľ\*ka a začínajúci scénograf\*ka z kanadského Montrealu. Je absolventom\*kou Université de Montréal a McGill University a jeho\*jej architektonická práca, trvajúca desať rokov, sa zameriava najmä na inštitucionálne budovy, od infraštruktúr v inuitských komunitách v Quebecu a Nunavute až po zdravotnícke a vzdelávacie zariadenia v okolí Montrealu. Pravidelne je pozývaný\*á ako hosť\*ka, aby sa vyjadroval\*a k projektom študentov architektúry, keďže sa zaujíma najmä o vzdelávanie a výskum. Ako hendikepovaná queer a trans osoba, ktorá je zanietená pre prístupnosť a boj proti útlaku, sa Elio v roku 2016 začal\*a venovať komunitnej práci a stal\*a sa riaditeľom\*kou v správnej rade Rock Camp Montreal (RCMTL), malej neziskovej organizácie podporujúcej posilnenie postavenia dievčat, trans a rodovo nekonformnej mládeže prostredníctvom hudby a sociálnej spravodlivosti. Je vášnivým\*vou zástancom\*kyňou prístupnosti a univerzálneho dizajnu a snaží sa, a v popredí všetkej jeho\*jej práce je boj proti útlaku a znižovanie škôd.

## ANGELA DIMITRAKAKI

je spisovateľka a docentka dejín a teórie súčasného umenia na Edinburskej univerzite. Je riaditeľkou programu magisterského štúdia v odbore Moderné a súčasné umenie: história, kurátorstvo a kritika. Jej akademický výskum sa zameriava na feministické a marxistické metodológie v dejinách umenia; umenie a kurátorstvo vo vzťahu k práci, prácu a sociálnu reprodukciu; globalizáciu a biopolitiku; feministickú politiku a dejiny; umenie a kultúru v rôznych sociálnych kontextoch Európy po roku 1989; videoesej a postdokumentárnu estetiku; súčasnú demokraciu a antifašizmus. Medzi jej vedecké knihy patrí

*Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions* (spolu s Larou Perry, 2013), *ECONOMY: Art, Production and the Subject in the 21st Century* (spolu s Kirsten Lloyd, 2015), *Gender, ArtWork and the Global Imperative* (2013) a *Art and Globalisation: From the Postmodern Sign to the Biopolitical Arena* (v gréčtine, 2013).

## LUKI ESSENDER

žije a pracuje v Štokholme. Využíva médiá sochy, inštalácie, performance a textu na reflexiu queer skúsenosti a konfrontácie queer tel s verejným a súkromným priestorom. Študoval\*a na Fakulte výtvarných umení VUT v Brne a na Konstfack v Štokholme. Vystavoval\*a na rôznych miestach vrátane Kunsthalle Bratislava, Karlin Studios Praha alebo Konsthall C a Mint Konsthall v Štokholme. V roku 2021 sa dostal\*a do užšieho výberu na Cenu Oskára Čepana a v roku 2022 získal\*a štipendium Švédskej kráľovskej akadémie výtvarných umení.

## JACK HALBERSTAM

je profesorom rodových štúdií a angličtiny na Kolumbijskej univerzite. Halberstam je autorom siedmich kníh, vrátane: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke UP, 1995), *Female Masculinity* (Duke UP, 1998), *In A Queer Time and Place* (NYU Press, 2005), *The Queer Art of Failure* (Duke UP, 2011), *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (Beacon Press, 2012) a krátka kniha s názvom *Trans\*: A Quick and Quirky Account of Gender Variance* (University of California Press). Halberstamova najnovšia kniha, 2020 z Duke UP, má názov *Wild Things: The Disorder of Desire*. Časopis *Places Journal* udelil Halberstamovi v roku 2018 cenu Arcus/Places za inovatívnu verejnú vedeckú prácu o vzťahu medzi pohlavím, sexualitou a zastavaným prostredím. Halberstam

v súčasnosti dokončuje druhý zväzok o divokosti s názvom: *Unworlding: An Aesthetics of Collapse*. Adam Pendleton o ňom nedávno natočil krátky film s názvom „So We Moved“, ktorý sa premieta v múzeu MoMA do 30. januára 2022.

## LARA PERRY

pracuje na Fakulte humanitných a sociálnych vied na Univerzite v Brightone. Vyštudovala najprv za historičku, ale jej kariéra zahŕňa spoluprácu s umelcami\*kyňami, kurátormi\*kami, fotografmi\*kami, pedagógmi\*čkami, informatikmi\*čkami, filozofmi\*čkami, archivármi\*kami, aktivistami\*kami a historikmi\*čkami umenia. Veľká časť jej výskumu sa zameriava na vývoj feministickej muzeológie, počnúc jej doktorandskou prácou o zbierke Národnej portrétnej galérie (Londýn), ktorá bola publikovaná pod názvom *History's Beauties: Women, History and the National Portrait Gallery 1856-1900*. V roku 2006 vydala spolu s Elke Krasny dva zväzky *Curating as Feminist Organizing* a *Curating with Care* (oba Routledge 2023).

## JULIUS PRISTAUZ

žije a pracuje vo Viedni. Okrem svojej umeleckej práce pôsobí ako nezávislý kurátor a spisovateľ v oblasti súčasnej kultúry. Pristauz študoval transmediálne umenie na Univerzite užitočného umenia vo Viedni a performanciu na Fakulte výtvarných umení FaVU v Brne. Čerpajúc z rôznych médií a formátov opakovane skúma konštrukciu a rodový aspekt identít, ako aj napätie medzi súkromnou a verejnou sférou. Pristauz nedávno kurátoroval výstavy v EXILE počas galerijného festivalu *Curated by*, ako aj v UA26 (Viedeň) a Kunstverein Kärnten (Klagenfurt). Jeho performatívne diela boli okrem iného vystavené vo viedenskej Secession, Grazer Kunstverein a Belvedere 21. Tento rok získal za svoju diplomovú prácu ocenenie Kunsthalle Wien.

K

U

N

S

T

H

A

L

L

E

B

R

A

T

I

S

L

A

V

A

Curator of the exhibition:  
Julius Pristauz

Kurátor výstavy:  
Julius Pristauz

Kunsthalle Bratislava,  
Námestie SNP 12, 811 06  
Bratislava

Curator/Editor of the publication:  
Denisa Tomková

Kurátorka/editorka publikácie:  
Denisa Tomková

Opening hours:  
Mon-Sun: 12:00-15:00 \_ 15:30-19:00  
Tue: closed

Translation:  
Denisa Tomková

Preklad:  
Denisa Tomková

FACEBOOK, INSTAGRAM, YOUTUBE  
/Kunsthallebratislava

Slovak language copy-editing:  
Zuzana Andrejco Ferusová

Jazyková redakcia a korektúry:  
Zuzana Andrejco Ferusová

Kunsthalle Bratislava,  
Námestie SNP 12, 811 06  
Bratislava

Graphic Design:  
Lukáš Kollár

Grafický dizajn:  
Lukáš Kollár

Otváracie hodiny:  
Pon-Ned: 12:00-15:00 \_ 15:30-19:00  
Uto: zatvorené

Contributors:  
Elio Choquette, Angela Dimitrakaki,  
Luki Essender, Jack Halberstam, Lara Perry,  
Julius Pristauz

Autori\*ky textov:  
Elio Choquette, Angela Dimitrakaki,  
Luki Essender, Jack Halberstam, Lara Perry,  
Julius Pristauz

FACEBOOK, INSTAGRAM, YOUTUBE  
/Kunsthallebratislava

---

KUNSTHALLE BRATISLAVA TEAM:

---

TÍM KUNSTHALLE BRATISLAVA:

Director:  
Jen Kratochvil

Riaditeľ:  
Jen Kratochvil

Public program curator & PR:  
Jelisaveta Rapaic

Kurátorka programov pre verejnosť a PR:  
Jelisaveta Rapaic

Curator:  
Lýdia Pribišová

Kurátorka:  
Lýdia Pribišová

Curator of Editorial Programming:  
Denisa Tomková

Kurátorka edičného programu:  
Denisa Tomková

Production manager:  
Martina Kotlíriková

Manažérka produkcie a prevádzky:  
Martina Kotlíriková

Exhibition production manager:  
Filip Krutek

Manažér produkcie výstav:  
Filip Krutek

Chief economist:  
Denisa Zlatá

Hlavná ekonómka:  
Denisa Zlatá

Assistant:  
Janette Flaškayová

Asistentka:  
Janette Flaškayová

Personnel and salaries manager:  
Anton Švanda

Personalista a mzdar:  
Anton Švanda

Executive Graphic Designer:  
Lukáš Kollár

Výkonný grafický dizajnér:  
Lukáš Kollár

THANK YOU

We would like to express gratitude to all contributors to this publication, including the original publishers – for their willingness to provide the texts for re-print and translation. Similarly, to us, they all believe in and support the accessibility and dissemination of knowledge and critical thinking. We would also like to thank the exhibition curator and architect, all participating artists and lenders.

ĎAKUJEME

Radi by sme vyjadrili vďaku všetkým prispievateľom a prispievateľkám do tejto publikácie, vrátane pôvodných vydavateľov – za ich ochotu poskytnúť texty na opätovné publikovanie a preklad. Podobne ako my, aj oni podporujú dostupnosť a šírenie poznatkov a kritického myslenia. Ďakujeme aj kurátorovi a architektke výstavy, všetkým zúčastneným umelcom\*kyňami a požičiavateľom diel.

Zriaďovateľ  
/ Founder



Partner výstavy  
/ Exhibition partner



Publikáciu podporili  
/ Publication is supported by



Mediálni partneri  
/ Media partners



.tasr.

:RÁDIO DEVÍN

CITYLIFE.SK

blok

Flash Art

GoOut