

3.2. Η QUEER ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ ΛΟΙΠΟΝ ΕΧΟΥΝ ΚΥΡΙΑΡΧΗΣΕΙ στην τέχνη της σεξουαλικής παράβασης. Δεν είναι όμως όλοι οι άνδρες ετεροφυλόφιλοι. Στους τομείς της τέχνης και του πολιτισμού εργάζονται κατά πάσα πιθανότητα περισσότεροι ομοφυλόφιλοι, άνδρες και γυναίκες, απ' ό,τι σε άλλους, κι αυτό επειδή η συγκεκριμένη βιομηχανία παρέχει μεγαλύτερα περιθώρια αντικομοφορμισμού από τις άλλες σε επαγγελματικό και προσωπικό επίπεδο. Ωστόσο, ακόμη και στον κόσμο της τέχνης ομοφυλόφιλοι και των δύο φύλων υποχρεώνονταν να κρύβονται ή να καλύπτουν τις σεξουαλικές τους προτιμήσεις ολόκληρο σχεδόν τον 20ό αιώνα. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, μόνο μετά την αλλαγή του πολιτικού κλίματος που σηματοδότησε το «Stonewall» μπόρεσαν να αποκαλυφθούν μέσω του έργου τους και να γίνουν αποδεκτοί αλλά και να αναγνωριστούν από την κυρίαρχη κουλτούρα. Και όταν το έκαναν, η παρουσία της ομοφυλοφιλικής τέχνης έγινε ένας δείκτης για τον εκδημοκρατισμό της επιθυμίας, που συντελέστηκε στα τέλη του 20ού αιώνα, και μάλιστα επειδή συχνά χρησιμοποιούσε στρατηγικές αισθητικής παράβασης παρόμοιες με εκείνες που συζητήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αυτό που θεωρείται «παράβαση» στην αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας, καλλιτεχνική ή άλλη, πρέπει, φυσικά, να εξεταστεί υπό το πρίσμα ότι το πλαίσιο του μη αποδεκτού κοινωνικά είναι πολύ πιο ευρύ για τους γκέι καλλιτέχνες απ' ό,τι για τους ετεροφυλόφιλους. Φιλιά μεταξύ απόμων του ίδιου φύλου σε σαλουνόπερες, όπως εκείνο που έδωσε η Μπεθ Τζόρντας στη σειρά *Brookside* του Channel 4 ή ο Κόλιν στο *EastEnders* του BBC (χωρίς γλώσσα, παρακαλώ!) έγιναν δεκτά και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού ως σημαντικές στιγμές κατάρριψης των ταμπού (βλ. Κεφάλαιο 2.2.), ενώ μια ταινία όπως η *Lolita* (*Λολίτα*, 1998) του Άντριαν Λιν μπορεί να διανεμηθεί στους κινηματογράφους της γειτονιάς παρ' ό,τι απεικονίζει διεύδυση και στοματικό σεξ μεταξύ ενός πενηντάρη και ενός δεκατετράχρονου κοριτσιού. Η ομοφυλοφιλική τέχνη μπορεί να είναι παραβατική λοιπόν απλώς με το ότι προβάλλει ανοιχτά τη μορφή του ομοφυλόφιλου ή ανα-

παριστώντας σεξουαλική πράξη την οποία, σε ένα ετεροφυλοφιλικό πλαίσιο, δύσκολα θα την επισήμαινε το κοινό. Εκτός απ' αυτά, το παρόν κεφάλαιο εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους ομοφυλόφιλοι καλλιτέχνες έχουν συμβάλει στην αναγνωρισιμότητα της ομοφυλοφιλίας, πράγμα που τροφοδότησε μια πολιτιστική επανάσταση αντίστοιχη με τη σεξουαλική επανάσταση που περιγράφηκε στο Κεφάλαιο 2 της Εισαγωγής.

ΓΚΕΪ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ «STONEWALL»: ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΣΤΕΤ ΣΤΟΝ ΑΝΤΙ

Ομοφυλόφιλοι άνδρες και γυναίκες δημιουργούσαν τέχνη καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, αν και σε συνθήκες όπου η δημόσια προβολή της ομοφυλοφιλίας δεν ήταν ανεκτή (και η έννοια της ομοφυλοφιλίας άγνωστη). Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci), ο Μικελάντζελο (Michelangelo), ο Κρίστοφερ Μάρλοου (Christopher Marlowe) και ο Σεργκέι Αϊζενστάιν συγκαταλέγονται μεταξύ των μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος που πιστεύεται ότι ήταν ομοφυλόφιλοι. Το γεγονός ότι ο σεξουαλικός τους προσανατολισμός παρέμεινε άγνωστος για τόσο μεγάλο διάστημα (αν και υπάρχουν διαφωνίες για το κατά πόσον ήταν γκέι) οφείλεται στο γεγονός ότι ως τη σεξουαλική απελευθέρωση στη δεκαετία του 1960 οι γκέι καλλιτέχνες ήταν καταπιεσμένοι, περιθωριοποιημένοι, διώκονταν και έτσι παρέμεναν αναγκαστικά κρυμμένοι.¹ Όσοι δραστηριοποιούνταν στη δημόσια σφαίρα αναγκάζονταν να εργάζονται με ιδιαίτερα κωδικοποιημένες μορφές. Ο Όσκαρ Γουάιλντ, για παράδειγμα, μην μπορώντας να αποκαλύψει στη βικτοριανή Αγγλία, υιοθέτησε ένα στυλ που ήταν γνωστό ως «εστρεφό» – «ο πλέον πρώιμος σημαντικός λόγος των γκέι» (La Valley, 1995, σ. 10).

1. Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στην τέχνη ομοφυλόφιλων ανδρών. Οι ομοφυλόφιλες ή queer γυναίκες είναι το θέμα του Κεφαλαίου 3.3. για τα «Κακά Κορίτσια». Επιπλέον, μειώσω εδώ ότι λεσβίες καλλιτέχνιδες, όπως η Σάρα Μπερνάρ, η ζωγράφος Ρομάν Μπρουκς (Romaine Brooks) και η συγγραφέας Ράντκλιφ Χολ, αν και ποτέ δεν καταπιεστήθηκαν ως τέτοιες, αναγκάστηκαν και αυτές να καλύψουν τη σεξουαλικότητά τους στη δημόσια σφαίρα (λέγεται ότι η Μπερνάρ είχε κατασκευάσει μια κωδικοποιημένη ομοφυλοφιλική ταυτότητα από ένα «συνονθύλευμα πολιτιστικών πηγών, στις οποίες συντηρούνται βάνονται θεατρικές εικόνες, ουτοπική μυθιστορία, αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή ιστορία, κινηματογράφος, μεσαιωνικά κείμενα, ανδρική πορνογραφική και ημι-πορνογραφική λογοτεχνία, ανθούσα ανδρική ομοφυλοφιλική κουλτούρα της εποχής και η εφευρετικότητα που επέτρεψε με αυτοπεποίθηση που διεκδικούσαν μια νέα δημόσια σεξουαλική ταυτότητα» (Vaccaro, 1996, σ. 190)).

61)– ένα σιλ που διαπερνά το μυθιστόρημά του *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι*.²

Ο αισθητισμός του Γουάιλντ δημιούργησε το πρότυπο για έναν συγκεκριμένο τύπο ομοφυλόφιλου (ή πιθανού ομοφυλόφιλου) δανδή στα τέλη του 20ού αιώνα. Ο Ντέιβιντ Μπάουι, στο απόγειο του γκλαμ ροκ του, άντλησε εκτεταμένα από αυτό (βλ. Κεφάλαιο 2.2.), όπως αναγνώρισε ο σκηνοθέτης Τοντ Χέινς αντιπαραθέτοντας στο *Velvet Goldmine* (1998) το χαρακτήρα Ζίγκι Στάρνταστ/Μπράιαν Σλέιντ με φανταστικά στιγμιότυπα από τη ζωή του Γουάιλντ. Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα ωστόσο, καθώς η δίωξη και η φυλάκιση του Γουάιλντ ήταν ακόμη νωπές στη μνήμη και η θεσμοποιημένη ομοφυλοφοβία σχεδόν καθολική, οι γκέι καλλιτέχνες δεν είχαν την ευκαιρία ή την επιθυμία να είναι τόσο θρασεείς. Ακόμη και οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες του υπερρεαλισμού, όπως είδαμε, παρά τη στάση τους εναντίον της μπουρζουαζίας και του κλήρου, επιδείκνυαν έλλειψη ανοχής για τους ομοφυλόφιλους συναδέλφους τους. Ο Εμάνουελ Κούπερ (Emmanuel Cooper) καταγράφει ότι «ο Αντρέ Μπρετόν μισούσε και απεχθανόταν τον κάποτε συνεργάτη του Ζαν Κοκτό (Jean Cocteau) ακριβώς επειδή ήταν ομοφυλόφιλος. Η απέχθεια και η δυσπιστία του Μπρετόν προς τους ομοφυλόφιλους εκτεινόταν και σε άλλους καλλιτέχνες, ιδιαίτερα προς το συγγραφέα Ρενέ Κρεβέλ (René Crevel), τον μόνο που αυτοαποκαλούνταν ομοφυλόφιλος στην υπερρεαλιστική ομάδα, για τον οποίο μάλιστα οργανώθηκε και μια παρωδία δίκης για τις σεξουαλικές του προτιμήσεις» (Cooper, 1994, σ. 139).

Η ομοφυλοφοβία εξακολούθησε να κυριαρχεί στον καλλιτεχνικό κόσμο και στο κοινό του ως τη δεκαετία του 1960. Οι καλλιτέχνες που είχαν «αποκαλυφθεί» πριν από αυτή την περίοδο – για παράδειγμα, ο Τομ από τη Φινλανδία, όπου το ψευδώνυμο έχει τη σημασία του³ εργαζόνταν

2. Στον αισθητισμό: «η τέχνη λειτουργεί ως ένας ουτοπικός δεύτερος κόσμος που αντιτίθεται στην ανία της μεσαίας τάξης και στην πλήξη του «πραγματικού» κόσμου. Υιοθετώντας την τέχνη, ο καλλιτέχνης επικυρώνει επίσης μια ανοχή στην ατομιστική συμπεριφορά, στη συμπεριφορά δανδή, αφιερώνεται στο ωραίο, στον αισθησιασμό, στο σιλ, στο πνεύμα και στο εξωτικό – και, όπως υπονοείται, στην ομοφυλοφιλική συμπεριφορά» (La Valley, 1995, σ. 61).

3. Ο Τομ από τη Φινλανδία, που πέθανε το 1992, ζωγράφιζε ομοφυλοφιλικά σκίτσα από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Ο Κούπερ αναφέρει ότι το έργο του «έχει γίνει παράδειγμα ενός συγκεκριμένου αμερικανικού σιλ. Στα είδωλα του ανδρισμού του περιλαμβάνονται φορτηγατζήδες, μοτοσικλετιστές ντυμένοι με δερμάτινα, καιου-

απευθυνόμενοι σε ένα περιορισμένο, γκέι κοινό και μόνο σ' αυτό. Οι λιγότεροι που προσπάθησαν να διερευνήσουν σεξουαλικά ζητήματα αισθάνονταν αναγκασμένοι, όπως σημειώνει η βιογράφος του Ρόμπερτ Μείπλθορπ Πατρίσια Μορισρόου (Patricia Morrisroe), «να κάνουν τα έργα τους λιγότερο επιθετικά, ώστε να είναι λιγότερο απειλητικά για το κατεστημένο, οπότε αναπτύχθηκε ένας εκλεπτυσμένος κώδικας για να μπορέσουν να εκφράσουν ομοφυλοφιλικά ερωτικά αισθήματα. Το ανδρικό γυμνό τοποθετούνταν εντός ενός αποδεκτού πλαισίου, όπως σε ένα γυμναστήριο, σε ένα ριγκ του μποξ ή σε μια μπανιέρα, διαφορετικά υψωνόταν πέρα από τη σύγχρονη ηθική με τη χρήση κλασικής ή θρησκευτικής θεματολογίας» (1995, σ. 78).

Μόνο με την έλευση της σεξουαλικής επανάστασης μπόρεσε το κατεστημένο να γίνει πιο ανεκτικό προς την ομοφυλοφιλία, αν και ακόμα δεν την κατανοούσε ούτε την αποδεχόταν. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες που δήλωναν ανοιχτά την σεξουαλική της ταυτότητα στους προσωπικούς τους κύκλους, όπως ο Άντι Γουόρχολ, απέφευγαν τη δημοσιοποίηση της ταυτότητάς τους στο ευρύ κοινό. Ο Γουόρχολ, που σήμερα αναγνωρίζεται ως ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα, κατά τη δεκαετία του 1960 δεν θεωρούνταν «γκέι» καλλιτέχνης. Είχε κάνει μια δημόσια εικόνα καλά μελετημένη και καταλάμβανε έναν άβολο χώρο μεταξύ «γκέι» και «στρέιτ» κρύβοντας τη σεξουαλικότητα του πίσω από τη δημόσια ελευθεριότητα που είχε επιτρέψει η σεξουαλική επανάσταση. Οι εκθέσεις του χαρακτηρίζονταν από επιδεικτική θηλυπρέπεια και ένα πνεύμα σαρδόνιο. Υπήρξε επί της ουσίας ένα είδος Όσκαρ Γουάιλντ της εποχής του (ο Γουάιλντ απέκρυπτε την ομοφυλοφιλία του για το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, προβάλλοντας δημόσια την εικόνα μιας ευτυχισμένης οικογενειακής ζωής, ώσπου ο Μαρκήσιος του Κουίνσμπερι τον προκάλεσε σε μια δίκη που έλαβε μεγάλη δημοσιότητα και υπήρξε καταστροφική για τον Γουάιλντ).

Ο Γουόρχολ επέλεξε να μη χαρακτηριστεί «γκέι καλλιτέχνης». Και αυτό επειδή ήταν καθολικός και, σύμφωνα με τους συνεργάτες και τους βιογράφους του, αισθανόταν ντροπή και αηδία για τη «διεστραμμένη» του

μπούδες με τζιν, στρατιώτες και αστυνομικοί» (1994, σ. 236). Βλ. Blake, 1995, για μια εκτίμηση του καλλιτέχνη. [Το όνομά του ήταν Touko Laaksonen και χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο «Τομ από τη Φινλανδία» όταν πρωτοδημοσίευε έργα του σε αμερικανικό περιοδικό, το 1957, λόγω του κλίματος της εποχής. (Σ.τ.Μ.)]

σεξουαλικότητα.⁴ Τα τολμηρά ομοφυλοφιλικά του σκίτσα και οι φωτογραφίες Polaroid (οι τελευταίες εμπνευσμένες από τις συναντήσεις του με τον Ρόμπερτ Μείπλθορν κατά τη δεκαετία του 1970) κρατήθηκαν μακριά από το κοινό ως μετά το θάνατό του. Ωστόσο, παρά τη σεμινοτυφία και τη συγκάλυψη της ιδιωτικής του ζωής, ο Γουόρχολ ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες –και σαφώς ο πρώτος σημαντικός καλλιτέχνης– που εξέθεσε την ομοφυλοφιλία στο έργο του. Οι συνεργάτες και οι «σούπερσαρ» του Γουόρχολ, όπως έγιναν γνωστοί οι νεαροί επίδοξοι καλλιτέχνες που μαζεύονταν γύρω του στο Factory και σχημάτιζαν το καστ της τέχνης του, ήταν ένα μείγμα από παρακκιακούς ετεροφυλόφιλους (όπως η Έντι Σέντγουικ [Edie Sedgwick]), επιδεικτικούς ομοφυλόφιλους (Πολ Μόρισεϊ [Paul Morrissey]) και δυστυχείς τραβεστί (Κάντι Ντάρλινγκ [Candy Darling]). Πολλές πειραματικές ταινίες που σκηνοθέτησε ή παρήγαγε (*Blow Job [Τσιμπούκι]*, *Lonesome Cowboys [Μοναχικοί καουμπούδες]*, *My Hustler [Η Πουτάνα μου]*) παρουσίαζαν την ομοφυλοφιλία με πρωτοφανή ευθύτητα⁵ και ήταν, με κάθε κριτήριο, παραβατικές. Οι μεταξοτυπίες των Μέριλιν Μονρόε, Ελίζαμπεθ Τέιλορ (Elizabeth Taylor), Έλβις Πρίσλεϊ και Μάρλον Μπράντο, που ανατυπώνονται μαζί, μιμούνταν το έργο εκείνων των μοντερνιστών «φαλλοκρατών του κέντρου» τους οποίους απεχθάνονταν.⁶ Οι Χορν (Horne) και Λιούις (Lewis) παρατηρούν ότι στον Γουόρχολ «η αντίθεση των γκέι καλλιτεχνών στις ανδρικές μορφές της κυρίαρχης αισθητικής του Αφρημένου Εξπρεσιονισμού βρήκε μια εναλλακτική οπτική στη θηλυπρεπή αντιμετώπιση της λαϊκής κουλτούρας» (1996, επιμ., σ. 5). Η τέχνη του Γουόρχολ ήταν το παράδειγμα της ομοφυλοφιλικής τέχνης που δεν τολμούσε να αποκαλυφθεί με σαφή και ξεκάθαρη γλώσσα, παρ' ότι η ευκολία και η καθολικότητα των εικόνων του, όσο και ο τρόπος με τον οποίο ανταναλλούσαν την αυξανόμενη καταναλωτική κουλτούρα του καπιταλισμού του τέλους του

4. Σημαντικές κρίσεις για τη ζωή και τη φύση του έργου του Γουόρχολ περιέχονται στο *The Andy Warhol Diaries* (1989), στη βιογραφία της «σούπερσαρ» του Γουόρχολ Έντι Σέντγουικ (1982) από τους Τζιν Στάιν (Jean Stein) και Τζορτζ Πλίμπτον (George Plimpton) και στην αφήγηση της ζωής του Γουόρχολ μετά τη δεκαετία του 1960 από τον Bob Colacello (1990).

5. Για μια εκτενή παρουσίαση της κινηματογραφικής δουλειάς του Γουόρχολ, βλ. O'Pray, επιμ., 1989.

6. Ο Τζον Κέιλ (John Cale) στο άλμπουμ που δημιούργησε μαζί με τον Λου Ριντ (Lou Reed) προς τιμήν του Γουόρχολ αναφέρει ότι είπε: «Εκείνοι οι φαλλοκράτες ζωγράφοι του κέντρου είναι όλοι τους αλκοολικοί» (*Songs for Drella*).

20ού αιώνα τις καθιστούσε ιδιαίτερα δημοφιλείς και τους προσέδιδε κύρος, και τότε και αργότερα. Είναι ειρωνικό, όσο και χαρακτηριστικό, ότι ο δισταγμός αυτού του ομοφυλόφιλου άνδρα να παραδεχθεί την ομοφυλοφιλία του σε ένα ομοφυλοφοβικό κοινό συνέβαλε στο να θεωρείται ένας από τους οραματιστές καλλιτέχνες (και όχι απλώς ένας από τους μεγάλους ομοφυλόφιλους καλλιτέχνες) του 20ού αιώνα.

META TO «STONEWALL»

Ο Γουόρχολ απέκτησε φήμη τα χρόνια της δεκαετίας του 1960 πριν από το «Stonewall». Ωστόσο η ανοιχτή, μη απολογητική ομοφυλοφιλική τέχνη μπόρεσε να αναδυθεί στη δημόσια σφαίρα (καθοδηγούμενη απε πρόσωπα όπως ο Ρόμπερτ Μέιπλθορπ) μόνο μετά το 1969. Αυτό ήταν αποτέλεσμα της πολιτικοποίησης της ομοφυλοφιλικής κοινότητας, η οποία δραστηριοποιήθηκε ενεργά με τα γεγονότα στο «Stonewall», και της ανάπτυξης μιας εμπορευματοποιημένης ομοφυλοφιλικής υποκοινοτομίας, που η πολιτικοποίηση αυτή ενθάρρυνε στις μεγάλες πόλεις των ΗΠΑ και της Ευρώπης.

Ο Μέιπλθορπ γεννήθηκε από καθολικούς μεσοαστούς γονείς το 1925, στο Κουίνς της Νέας Υόρκης. Ανακάλυψε την ομοφυλοφιλία του στην αρχή της εφηβείας του και, όπως ο Γουόρχολ, ανέπτυξε ένα σύμπλεγμα ενοχής, παρ' ότι μπόρεσε να το ξεπεράσει καλύτερα από τον Γουόρχολ και, ακολούθως, να το ενσωματώσει στο έργο του. Όπως οι περισσότεροι νέοι, άρχισε να ενδιαφέρεται για την πορνογραφία και το ενδιαφέρον αυτό διατηρήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Φοίτησε σε σχολή Καλών Τεχνών το 1963 ενώ κρατούσε ακόμη κρυφή την ομοφυλοφιλία του (μάλιστα δεν ήταν ακόμη σίγουρος αν ήταν γκέι ή στρέιτ): εκεί τράβηξε την προσοχή του ο Γουόρχολ (επίσης ένας καταπιεσμένος σεξουαλικά, γκέι καθολικός). Ο Μέιπλθορπ θαύμαζε την τέχνη του Γουόρχολ αλλά και τον λαμπερό τρόπο ζωής του στη Νέα Υόρκη (αν και πολλές πηγές σημειώνουν ότι, όταν τελικά τον συνάντησε στην αρχή της δεκαετίας του 1970, απογοητεύτηκε τόσο από τον Γουόρχολ όσο και γενικότερα από τα όσα διαδραματιζόνταν στο Factory).⁷ Η επιρροή του Γουόρχολ τον τράβηξε στη Νέα Υόρκη, όπου το 1967 συνάντησε την ποιήτρια και

7. Τα αισθήματα φαίνεται ότι ήταν αμοιβαία, αφού ο Γουόρχολ θεωρούσε τον Μέιπλθορπ πιθανό ανταγωνιστή του στον καλλιτεχνικό κόσμο της Νέας Υόρκης.

μουσικό Πάτι Σμιθ (Patti Smith). Έζησαν μαζί για ένα χρόνο στο ξενοδοχείο «Chelsea». Το διάστημα αυτό πάλευε με τη σεξουαλικότητά του και, παρ' ότι η γκέι υποκουλτούρα κέρδισε τελικά στη μάχη για τις σεξουαλικές του προτιμήσεις, η Σμιθ τον ενέπνευσε και τον στήριξε στα χρόνια που διαμορφωνόταν ως καλλιτέχνης. Εκείνος τράβηξε τις φωτογραφίες που κοσμούν δύο δίσκους της, συμπεριλαμβανομένου και του κλασικού *Horses* (1975), που έγινε διάσημο τόσο για τη μουσική του όσο και για την ασπρόμαυρη φωτογραφία του εξωφύλλου του.⁸ Ο Μείπλθορπ διατήρησε καλή σχέση με τη Σμιθ ως το θάνατό του το 1989 από AIDS.

Τα πρώτα σημαντικά καλλιτεχνικά έργα του ήταν κολάζ εμπνευσμένα από τον Γουόρχολ. Χρησιμοποιούσε τολμηρές εικόνες που έκοβε από σελίδες ομοφυλοφιλικών πορνοπεριοδικών. Ήταν, πράγματι, ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες, και τους γκέι και τους στρέιτ, που χρησιμοποίησε την πορνογραφία ως πηγή αισθητικής έμπνευσης. Επίσης εμφορούνταν από την αυτοεπιβαλλόμενη ενοχή και τον καταπιεσμένο ερωτισμό της καθολικής εκκλησίας, έναν ερωτισμό που εντεινόταν και διαθλάτο από τις δικές του «διστραμμένες» σεξουαλικές επιθυμίες. Όταν αναδύθηκε ως αυτοδίδακτος φωτογράφος, τη δεκαετία του 1970, αυτές οι επιρροές συνδυάστηκαν και έδωσαν ένα έργο με ποικίλες αναφορές στον θρησκευτικό συμβολισμό, στο σαδομαζοχισμό και την ομοφυλοφιλία, για τα οποία είναι ευρύτερα γνωστός.

Ο Μείπλθορπ συνέβαλε στον εκδημοκρατισμό της επιθυμίας με τρεις τρόπους. Ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης (και από τους γκέι και τους στρέιτ) του σεξουαλικά τολμηρού (και του τολμηρού ομοφυλοφιλικού) που έγινε ευρέως γνωστός. Η έκθεσή του *Perfect Moment*, που στηρίχτηκε από τη ΝΕΑ⁹ και περιόδευσε στις ΗΠΑ την περίοδο 1988-1990, έγινε σύμβολο των «πολιτιστικών αντιπαραθέσεων» και τον έκανε διάσημο.¹⁰ Κατά δεύτερον, ήταν ο πρώτος ομοφυλόφιλος φωτογρά-

8. Η Καμίλ Πάλια αναφέρει ότι είδε πρώτη φορά το εξώφυλλο του άλμπουμ *Horses* όταν ήταν νεαρή λέκτορας στο πανεπιστήμιο και ότι ήταν «η πιο διεγερτική εικόνα που είχα δει για μια γυναίκα της γενιάς μου. Σήμερα, δύο δεκαετίες αργότερα, πιστεύω ότι έχει τη θέση του στην ιστορία της τέχνης ανάμεσα σε μια εξάδα εξαιρετικών εικόνων για τη σύγχρονη γυναίκα από την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης» («What's in a picture?» *Civilization*, Δεκέμβριος-Ιανουάριος 1996-1997).

9. National Endowment for the Arts (Εθνική Χορηγία για τις Τέχνες), ο επίσημος δημόσιος φορέας στην Αμερική που επιχορηγεί τον τομέα του πολιτισμού.

10. Το μεγάλο μήκος ντοκιμαντέρ του Φρανκ Πίρσον (Frank Pierson) *Dirty Pictures* (2000) αφηγείται ένα επεισόδιο των «πολιτιστικών αντιπαραθέσεων» και τη

φος που πέρασε στον κυρίαρχο καλλιτεχνικό κόσμο. Και τρίτον, ήταν ο πρώτος φωτογράφος *μαύρων* ανδρικών γυμνών που πέτυχε κάτι τέτοιο.¹¹ Γι' αυτούς τους λόγους έχει γίνει όχι απλώς μια σημαντική μορφή στην ιστορία της ομοφυλοφιλικής τέχνης αλλά και η κεντρική μορφή στις συζητήσεις γύρω από τη σεξουαλικά παραβατική τέχνη γενικά – ένα σύμβολο της ριζοσπαστικής δυναμικής της ή των εκφυλιστικών επιπτώσεών της, ανάλογα με την άποψη του καθενός.

Ο Μείπλθορπ χρησιμοποίησε τις τεράστιες τεχνικές και δημιουργικές του ικανότητες για να δημιουργήσει φωτογραφίες ενός είδους που δεν είχε ποτέ ως τότε εμφανιστεί στη δημόσια σφαίρα. Οι καλλιτεχνικές, μονόχρωμες και έγχρωμες, φωτογραφίες του παρουσίαζαν τολμηρό σεξουαλικό και, μερικές φορές, βίαιο σαδομαζοχιστικό περιεχόμενο. Το χρώμα, η αντίθεση και η σύνθεση αξιοποιήθηκαν από τον Μείπλθορπ στη δημιουργία ενός πειθαρχημένου στυλ φωτογραφιών που τραβήχθηκαν σε στούντιο. Το στυλ του παρέπεμπε έντονα στην κλασική αισθητική και στις φορμαλιστικές, στημένες φωτογραφίες του Μαν Ρέι.¹² Όπως

δίωξη του επιμελητή τέχνης Ντένις Μπάρι (Dennis Barry) με το Νόμο Περί Ασήμαντων όταν διοργάνωσε έκθεση με τις φωτογραφίες της σειράς *Perfect Moment* στο Σινισάιτ.

11. Ορισμένοι κριτικοί δεν δέχονται ότι το έργο του Μείπλθορπ είναι πρωτοποριακό γιατί, όπως επισημαίνουν, και άλλοι έκαναν παρόμοια πράγματα πριν αλλά και παράλληλα με αυτόν. Γιατί ο Μείπλθορπ, ρωτούν, και όχι ο μαύρος φωτογράφος Καρλ Βαν Βέχτεν (Carl Van Vechten) που φωτογράφιζε τους μαύρους ή μαύρους με λευκούς ή λευκούς άνδρες από τη δεκαετία του 1930 ως εκείνη του 1960 (Smalls, 1998); Ή γιατί ο Χόλαντ Ντέι (F. Holland Day), του οποίου το πορτρέτο ενός «Αφρικανού Αρχηγού» του 1897 αναδημοσιεύεται στην ιστορία της ομοφυλοφιλικής ερωτικής φωτογραφίας (1994 του Τομ Γόου; Ή ο Λιλ Άστον Χάρις (Lyle Ashton Harris), ο σύγχρονος μαύρος καλλιτέχνης (βλ. Bright, επιμ., 1998) ή η Ρενέ Κοξ (Renée Cox) (βλ. Golden, επιμ., 1994). Ο Βαν Βέχτεν και Χόλαντ Ντέι, που έδρασαν πριν από το «Stonewall» δεν ήταν δυνατό να γίνουν αποδεκτοί από την κυρίαρχη κουλτούρα. Ο Μείπλθορπ ήταν αρκετά τυχερός να πιάσει τη στιγμή μετά το «Stonewall» και έτσι να γίνει δεκτός στο πλαίσιο της ευρύτερης σεξουαλικολογίας της αμερικανικής τέχνης και κουλτούρας, που χαρακτήρισε τις δεκαετίες του 1970 και του 1980. Όσο για τους Χάρις και Κοξ, αυτοί έρχονται μετά τον Μείπλθορπ και έχουν εμφανώς επηρεαστεί από αυτόν στις συνθέσεις και στο αντικείμενό τους. Έτσι, ο Μείπλθορπ μπορεί να διεκδικήσει μια αισθητική πρωτοτυπία.

12. Αυτή η «κλασική συμμετρία της μορφής» είναι για τη Σνάιντερ (Schneider) ακριβώς αυτό που: «προσκαλεί το θεατή να καταγράψει τη φωτογραφία του δίπλα πλάγια αλλά “μορφολογικά ορθά” ορόσημα στην ιστορία της δυτικής τέχνης. Κι όμως, ακριβώς η τοποθέτησή τους είναι που γίνεται αντιθετική, επειδή το περιεχόμενό τους. Ο Μείπλθορπ, γεμάτο με σύγχρονα ταμπού της τάξης και της φυλής και υπο-πολιτισμικές αναφορές, μπορεί να θεωρηθεί ότι σχολιάζει την πολιτική και κοινωνική ιστορία του πράγμα που εκλείπει από τις φορμαλιστικές προσεγγίσεις της τέχνης» (1997, σ. 15).

και ο Μαν Ρέι, φωτογράφιζε λουλούδια και αντικείμενα, συχνά σε μια έντονα θρησκευτική ατμόσφαιρα (ο Εσταυρωμένος, για παράδειγμα), προσδίδοντάς τους στοιχεία σεξουαλικότητας. Επίσης, όπως ο Μαν Ρέι, έθετε το ανθρώπινο σώμα σε δραματική αντιπαράθεση με γεωμετρικά σχήματα και οργανική φύση, όπως στις φωτογραφίες του εραστή του Μίλτον Μουρ (Milton Moore) και στη σειρά *Lady: Lisa Lyon* (την οποία είχε παρεμπιπτόντως αφιερώσει στην Πάτι Σμιθ). Η μπόντι μπλντερ και καλλιτέχνιδα Λάιονς (Lyons) είχε γίνει «γλύπτρια του ίδιου της του σώματος»,¹³ του οποίου το τεταμένο, μυώδες περίγραμμα συσκοτίζε ηθελημένα το διαχωρισμό αρσενικού/θηλυκού. Οι φωτογραφίες του Μείπλθορπ τόνιζαν και τα δύο στοιχεία της προσωπικότητάς της, συνδυάζοντας τις αναφορές στη θηλυκότητα (λευκή δαντέλα και μικροσκοπικά μπικίни, για παράδειγμα) με στοιχεία ανδρικής δύναμης (φλέβες που προεξείχαν, σφιγμένες γροθιές). Το *Lady* θεωρείται ένα φωτογραφικό δοκίμιο της αμφισβήτησης του κοινωνικού φύλου και ήταν έργο πρωτοποριακό.

ΜΕΪΠΛΘΟΡΠ Ο ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΟΣ

Ο Μείπλθορπ δεν ήταν πολιτικοποιημένος, αλλά ο ίδιος και η παραβατική του τέχνη ήταν το παράγωγο της απελευθέρωσης των ομοφυλοφίλων και της περιόδου πριν από το HIV/AIDS (1970-1980), όταν η σεξουαλική ζωή των γκέι «αποκαλύφθηκε» και έγινε δημοσίως γνωστή ως προσωπική και πολιτική δήλωση. Ζούσε τη ζωή που φωτογράφιζε και οι εικόνες του αποτελούν μια μακάβρια συνοδεία στην εμφάνιση του ιού HIV.¹⁴ Ο Άρθουρ Ντάντο (Arthur Danto) παρατηρεί ότι:

Ο Μείπλθορπ δεν ήταν ακτιβιστής. Το ενδιαφέρον του για το σεξ ήταν κάπως περισσότερο αισθητικό και, με μια έννοια, μεταφυσικό. [...] Ακόμη κι

13. Η φράση είναι του Bruce Chatwin, από το εισαγωγικό δοκίμιο του στο *Lady* (Marplethorpe, 1983).

14. Αν και ο Ρόμπερτ Χιουτζ (Robert Hughes) πιστεύει ότι: «οι πιο ακραίες σεξουαλικές φωτογραφίες του Μείπλθορπ είναι, με κάποια έννοια, διδακτικές, διονυσιακές, έχουν το χαρακτήρα ενός ηθικού θεάματος, καθώς σχίζουν τα πέπλα της αιδούς και της άγνοιας και προωθούν έτσι τα δικαιώματα των ομοφυλοφίλων φέρνοντάς μας αντιμέτωπους με τα εξωτερικά όρια της ανθρώπινης σεξουαλικής συμπεριφοράς, πέθαν των οποίων μόνο ο θάνατος είναι δυνατός» (1995, σ. 156).

έτσι, η πολιτική της απελευθέρωσης του έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργήσει ένα σύνολο καλλιτεχνικού έργου με θέματα που ήταν σε μεγάλο βαθμό απαγορευμένα μόλις μια δεκαετία νωρίτερα. Αν οπαδοί του σαδομαζοχισμού είχαν φωτογραφηθεί μια δεκαετία νωρίτερα, θα είχαν εκτεθεί σε εκβιασμό. Τώρα αναζητούσαν τον Μείπλθορπ ως φωτογράφο, επειδή οι δραστηριότητές τους είχαν γίνει αποδεκτές και επιτρέπονταν.

(1994)

Φυσικά, ο Μείπλθορπ είναι περισσότερο γνωστός για τις τολμηρές ομοφυλοφιλικές φωτογραφίες του. Πολλοί καλλιτέχνες –και ιδιαίτερα γκέι καλλιτέχνες, οι οποίοι είχαν στερηθεί επί μακρόν τη δυνατότητα δημόσιας έκθεσης– έχουν δημιουργήσει σεξουαλικά τολμηρές εικόνες για ιδιωτική κατανάλωση· σ' αυτούς περιλαμβάνονται ο Πάμπλο Πικάσο¹⁵ και ο Άντι Γουόρχολ. Ο Μείπλθορπ όμως το έκανε για να τις δει ο κόσμος (αν και, ακόμη κι αυτός, τράβηξε φωτογραφίες τις οποίες θεωρούσε ιδιαίτερα σοκαριστικές για να εκτεθούν και οι οποίες δεν έχουν ποτέ παρουσιαστεί δημοσίως), πράγμα που μας φέρνει στο νου τη γνωστή επίκριση ότι δεν ήταν καλλιτέχνης αλλά πορνογράφος. Ο Ντάντο πιστεύει ότι ο Μείπλθορπ ήταν πορνογράφος στο βαθμό που αναγνώριζε το ερωτικό περιεχόμενο του έργου του –ένα περιεχόμενο που κατέρριπτε ταμπού– και δεν έβλεπε τίποτε το ανήθικο στην παραγωγή ή στην κατανάλωση του πορνό, εάν με αυτό εννοούμε σεξουαλικά τολμηρές εικόνες που είναι ηθελημένα διεγερτικές. Ωστόσο, ήταν ένας πορνογράφος «με υψηλούς καλλιτεχνικούς στόχους» (Danto, 1994, σ. 78) – σε αντίθεση με τον Τζεφ Κουνς, που χρησιμοποιεί περιστασιακά το πορνογραφικό ρεπερτόριο. Για τον Έντμουντ Γουάιτ, ο αισθητικός στόχος του Μείπλθορπ ήταν «να εξυψώσει την ανδρική ομοφυλοφιλική πορνογραφία στο επίπεδο της υψηλής τέχνης».¹⁶ Το έργο του Μείπλθορπ εξαρχώς επιδιώκει την ηθελημένη συσκότιση μεταξύ πορνογραφικών και καλλιτεχνικών χαρακτηριστικών μεγάλου μέρους της σεξουαλικοποιημένης τέχνης του τέλους του 20ού αιώνα. Εκεί όπου το *Made in Heaven* του Κουνς αισθητικοποιεί τη σεξουαλική σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη και της πορνο-συζύγου του, οι φωτογραφίες του Μείπλθορπ είναι ντοκουμέντα, με τολμηρές

15. Μια έκθεση του ερωτικού Πικάσο, η οποία περιλάμβανε έργα που δεν είχαν ως τότε εκτεθεί δημοσίως, εγκαινιάστηκε στο Παρίσι το Μάρτιο του 2001.

16. Από το δοκίμιό του στο *Altars* (Mapplethorpe, 1995).

λεπτομέρειες, του ελευθεριάζοντος τρόπου ζωής των γκέι στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1970, πράγμα που τις καθιστά τέχνη, πορνό και ντοκουμέντα την ίδια στιγμή. Ο ιστορικός Τζον Πουλτς (John Pultz) υποστηρίζει ότι «η φωτογραφία του Μείπλθορπ λειτουργεί ως ερωτογραφία για τους γκέι άνδρες, ενώ κάνει δημοσίως γνωστή την ανδρική ομοφυλοφιλία» (1995, σ. 157). Οι εικόνες του ήταν παραβατικές όχι μόνο επειδή απεικόνιζαν σεξ αλλά επειδή απεικόνιζαν ομοφυλοφιλικό σεξ και μάλιστα σαδομαζοχιστικό ομοφυλοφιλικό σεξ σε μια περίοδο που αυτό ήταν ένα κρυφό πεδίο για όλους εκτός από τους άμεσα εμπλεκόμενους.

Δεν είναι απαραίτητο να αποφασίσουμε εάν ο Μείπλθορπ ήταν πορνογράφος ή καλλιτέχνης, καθώς από φήμη αλλά και από πρόθεση ήταν και τα δύο. Είδαμε ότι ο Κουνς και η Μαντόνα αποστασιοποιούνται από το βασίλειο του πορνογραφικού (την ίδια στιγμή που επιδιώκουν να οικειοποιηθούν τα όποια ταμπού του)· ο Μείπλθορπ αντίθετα αποδέχεται την «ταμπέλα». Οι παραβατικές εικόνες του, που προηγούνται των δικών τους περισσότερο από μια δεκαετία, τιμούν το πορνογραφικό με τρόπο που αντικατοπτρίζει τον διακριτό ρόλο του στην ομοφυλοφιλική κουλτούρα. Είναι περισσότερο ξεκάθαρες σε ό,τι αφορά τη θέση τους και έτσι, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, πιο έντιμες – πράγμα που εξηγεί τις ιδιαίτερα αντίθετες αντιδράσεις που προκάλεσαν όταν περιέπεσαν στην προσοχή στρέιτ κριτικών. Για τη Λίζα Ντάγκαν (Lisa Duggan):

Το έργο του Μείπλθορπ εκθέτει τις αντιφάσεις και την υποκρισία που βρίσκονται στην καρδιά της μεταπολεμικής [ηθικής] συναίνεσης. Οι φωτογραφίες του διαπερνούν τα καθορισμένα όρια οικειοποιούμενες εικόνες από τη στιγματισμένη ζώνη της «πορνογραφίας» και μεταφέροντάς τις πέραν των καθιερωμένων ορίων, στην ελεύθερη ζώνη της «τέχνης». Η στρατηγική του Μείπλθορπ ήταν να διαταράξει ριζικά την πεποίθηση ότι εικόνες ορισμένων σωμάτων και πρακτικών ταιριάζουν μόνο σε χυδαία, κρυφά ή διωκόμενα περιβάλλοντα.

(Duggan & Hunter, 1995, σ. 77)

Για την Καμίλ Πάλια η αξία του έργου του βρίσκεται ακριβώς στην άρνησή του να αποποιηθεί την ιδιότητα του δημιουργού βρόμιων εικόνων.

Αποδέχομαι τον Μείπλθορπ ως πορνογράφο. [...] Στην καρδιά του

ερωτισμού του βρίσκεται ο ξεπεσμός. Το να αρνηθεί κανείς τον ξεπεσμό στις φωτογραφίες ενός ανδρός που ουρεί στο στόμα ενός άλλου σημαίνει να τους αφαιρέσει κάθε ερωτική φόρτιση. Τέτοιες πράξεις δεν είχαν ποτέ επιδοκιμαστεί σε κανέναν πολιτισμό. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο είναι και θα παραμείνουν ριζοσπαστικές.

(1992, σ. 43.)

Ριζοσπαστικές ίσως. Θανατηφόρες, στο μολυσμένο από τον ιό HIV μονοπάτι της ασωτείας της γκέι σκηνης της Νέας Υόρκης, πολύ πιθανό. και οι βιολογικά επικίνδυνες δραστηριότητες που απεικονίζονται σε πολλές από τις φωτογραφίες του Μείπλθορπ στηρίζουν μία από τις κύριες επικρίσεις που δέχτηκε, ότι ήταν ανεύθυνος, αμοραλιστής και εκμεταλλευτικός στις σχέσεις του με τα μοντέλα του. Ο Έντμουντ Γουάιτ επισημαίνει ωστόσο ότι «τα πορτρέτα του ήταν σχεδόν πάντοτε τραβηγμένα στο στούντιο υπό ελεγχόμενες συνθήκες και με την πλήρη συνεργασία ακόμη και τη συννεοχή του φωτογραφιζόμενου». ¹⁷ Η Σούζαν Σόνταγκ συμφωνεί ότι δεν είχε «αρπακτική σχέση με τα αντικείμενά του». ¹⁸ Πήδηξε, *πράγματι*, πολλά από αυτά, πριν ή μετά από μια φωτογράφιση, αλλά είναι πιθανό ότι θα το είχε κάνει είτε ήταν καλλιτέχνης είτε όχι, με δεδομένους τους κύκλους στους οποίους κινούνταν.

Ο Μείπλθορπ ήταν επίσης ηδονοβλεψίας του ίδιου του εαυτού του. Ένα περιβόητο πορτρέτο του 1978 τον δείχνει με ένα δερμάτινο μαστίγιο χωμένο στον πρωκτό του. Η παραβατική μετατροπή του εαυτού του σε αντικείμενο είναι καίριο στοιχείο της αισθητικής του, όπως επρόκειτο να γίνει αργότερα και με το έργο του Κουνς και της Μαντόνα, αν και η δική του δεν είναι τόσο εμφανώς κατασκευασμένη όσο εκείνων. Όταν ο Μείπλθορπ φωτογραφίζει τον εαυτό του σε μια σεξουαλικά τολμηρή τσαδομαζοχιστική πόζα πρόκειται μάλλον για πραγματικότητα παρά για σκηνοθετημένη φαντασίωση. ¹⁹

17. *ό.π.*

18. Από το εισαγωγικό της δοκίμιο στο *Certain People* του Mapplethorpe (1985).

19. Ο Εμάνουελ Κούπερ γράφει: «Ο Μείπλθορπ αντλούσε απευθείας από τη δική του εμπειρία, παρουσιάζοντάς τη με μια μορφή που μπορούσε όχι μόνο να καθρεφτίζει αυτή την εμπειρία, αλλά και να μεταδίδει αποτελεσματικά την επιθυμία του στους άλλους. Οι αυτοβιογραφικές πλευρές των σαδομαζοχιστικών φωτογραφιών του, ο έρωτας και ο πόθος του για τους μαύρους άνδρες, η δική του συμμετοχή σε σαδομαζοχιστικές τελετουργίες ήταν καίριες στην αναζήτηση, εκείνη την εποχή, του τρόπου να

ΜΕΪΠΛΘΟΡΠ Ο ΡΑΤΣΙΣΤΗΣ

Εκτός από το ερώτημα που τέθηκε προηγουμένως, για το κατά πόσον ο Μείπλθορπ εκμεταλλευόταν τα αντικείμενά του με τον τρόπο που ένας άνδρας πορνογράφος εκμεταλλεύεται το θηλυκό του «αντικείμενο», αναδύεται και ένα άλλο, σοβαρότερο ερώτημα: κατά πόσον ήταν ρατσιστής. Παραδόξως, το ζήτημα προέκυψε επειδή ο Μείπλθορπ ήταν ο πρώτος που φωτογράφησε γυμνούς μαύρους άνδρες και κέρδισε τη δημοσία προσοχή. Οι μαύροι τον έλκυαν ερωτικά και είχε πολλούς εραστές, ορισμένοι από τους οποίους απαθανάστηκαν στα πιο γνωστά έργα του. Είναι εμφανές ότι οι μαύροι τον ενέπνεαν· οι αναπαραστάσεις τους είναι αξιοπρεπείς, θυμίζουν αγάλματα, αλλά είναι και ιδιαίτερα σεξουαλικές. Τα μεγάλα τους πηή τονίζονται συχνά στη φωτογραφία, όπως στο διάσημο πορτρέτο του Μίλτον Μουρ, *Man in a Polyester Suit* (1981). Αυτά τα στοιχεία του έργου του οδήγησαν σε κριτικές όπως οι ακόλουθες:

Ορισμένοι δυτικοί φωτογράφοι έχουν δείξει ότι ποθούν μαύρους άνδρες (αν και μάλλον νευρωτικά). Τελικά όμως η εκμεταλλευτική μυθοποίηση της μαύρης αρρενωπότητας [από τον Μείπλθορπ] εκ μέρους της ομοφυλοφιλικής μπουρζουαζίας δεν διαφέρει από τη χυδαία μετατροπή της Αφρικής σε αντικείμενο, όπως τη γνωρίζουμε στο ένα άκρο από το έργο της Λένι Ρίφενσταλ (Leni Riefenstahl) και στο άλλο από τις εικόνες «θυμάτων» που εμφανίζονται διαρκώς στα μέσα ενημέρωσης.

(Reid, 1998, σ. 220)

Ο Μείπλθορπ οικειοποιείται τις συμβάσεις του φυλετικού κώδικα του πορνό για τις αναπαραστάσεις και με το να μετατρέπει τα στερεότυπά τους σε «τέχνη» καθιστά αξιοπρεπές το απωθημένο αντικείμενο του πόθου των ρατσιστών. [...] Σε φωτογραφίες όπως η *Man in a Polyester Suit*, η διαλεκτική του φόβου και της έλξης στην αποικιακή φαντασίωση επανεγγράφονται από την κεντρικότητα του «τερατώδους» φαλλού του μαύρου άνδρα. Το μαύρο υποκείμενο μετατρέπεται σε αντικείμενο, γινόμενο Άλλο, καθώς το

μιλήσεις για τον εαυτό σου και ταυτόχρονα στο να καταδείξεις αυτή τη συμμετοχή σε άλλους. Αντικατοπτρίζοντας την προσωπική του ανάμειξη και μεταφράζοντάς τη σε κάτι ευρύτερο και γενικότερο, ο Μείπλθορπ έσπασε για πάντα τις άρρητες δεσμεύσεις της σιωπής που είχαν περιορίσει τις εικόνες της ομοφυλοφιλικής ζωής σε αγόρια δίπλα στην πισίνα ή σε ατέλειωτες εικόνες νεαρών, μυωδών ανδρών» (1996, σ. 18).

μέγεθος του πέους του συμβολίζει μια απειλή για την ασφαλή ταυτότητα του λευκού ανδρικού εγώ.

(Ο σκηνοθέτης Issac Julien, στο Reid, 1998, σ. 225)

Ο Μείπλθορπ δεν ενδιαφερόταν για την απελευθέρωση των γκέι ή των μαύρων, και η στάση του απέναντι στις εθνότητες δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί πολιτικά ορθή. Διαπνεόταν από τα στερεότυπα και το ρατσισμό της λευκής μεσοαστικής γονεϊκής του κουλτούρας και συχνά τα εξέφραζε ιδιωτικά: οι φωτογραφίες του ωστόσο αναγνωρίζονται και από μαύρους και από λευκούς κριτικούς ως θετικές αναπαραστάσεις και κατ' ελάχιστον ως μια πρόοδος αναφορικά με τη σχετική αφάνεια και τη στερεοτυπική απεικόνιση του μαύρου ανδρικού γυμνού που χαρακτήριζε τη φωτογραφική τέχνη πριν από αυτόν. Ο Έντμουντ Γουάιτ επισημαίνει ότι «ο Μείπλθορπ ήταν ουσιαστικά ο μόνος φωτογράφος [της εποχής του και πριν από αυτή] που τους απέδιδε [στους μαύρους άνδρες] ερεθιστικές και όμορφες εικόνες της φυλής τους».²⁰ Η σύγκριση του έργου του Μείπλθορπ με εκείνο της Ρίφενσταλ ή της παρουσίας του ως ενός μεταγενέστερου συνταγματάρχη Kurtz, επειδή οι φωτογραφίες του περιέχουν σεξουαλικοποιημένες εικόνες μαύρων ανδρών, αγνοεί το βαθύτερο νόημά τους, ότι οι μαύροι άνδρες είναι για τον Μείπλθορπ αισθητικά όμορφοι και σεξουαλικά επιθυμητοί για τον ίδιο ειδικά επειδή έχουν (ή κάποιοι που εικονίζονται σ' αυτές τις φωτογραφίες) μεγάλα πέη.

Πρόκειται, επιπλέον, για εικόνες που διευρύνουν το πεδίο των αναπαραστάσεων του μαύρου Αμερικανού άνδρα πέρα από το φαλλοκρατισμό του αθλητικού αστέρα ή του ράπερ.²¹ Μετατρέποντας μαύρους άν-

20. Από το δοκίμιό του στο *Altars* του Mapplethorpe (1995).

21. Εκτός από τις περιπτώσεις που προκύπτουν από το έργο που συζητείται, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των φωτογραφιών του Μείπλθορπ, δεν έχω αναφερθεί στη σεξουαλικοποίηση της εθνότητας σε αυτό το βιβλίο. Ο χώρος δεν επιτρέπει παρά μια δυο γενικόλογες αναφορές, ενώ το θέμα απαιτεί περισσότερη ανάλυση. Πέραν της συλλογής δοκιμίων *Black Male* (1994) της Θέλμα Γκόλντεν (Thelma Golden), που αναφέρθηκε στην εισαγωγή του Δεύτερου Μέρους, οι αναγνώστες που ενδιαφέρονται για τη σεξουαλική αναπαράσταση της εθνότητας θα βρουν μια ανάλυση του ζητήματος στο *High Contrast* (1997) της Σάρον Γουίλς και στο *Fear of the Dark* (1996) της Λίσα Γιανγκ (Lisa Young). Και τα δύο επικεντρώνονται στον κινηματογράφο. Το δεύτερο μάλιστα υποστηρίζει ότι «πολλές κινηματογραφικές εικόνες μαύρων γυναικών και ανδρών επαναλαμβάνουν με έμμονο τρόπο καθιερωμένα στερεότυπα της μαύρης θηλυκότητας

δρες σε αντικείμενο ομοφυλοφιλικού ερωτισμού (και χωρίς να τους κάνει απλώς ερωτικούς) ο Μείπλθορπ βοήθησε, όπως το έθεσε ο επιμελήτης της έκθεσης *Black Male* που οργανώθηκε το 1994 στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Γουίτνεϊ, στο να «αποσυνδέσει τη μαϊνιώδη ετεροφυλοφιλία από τον μαύρο ανδρισμό» (Golden, 1994, σ. 33) και να υπονομεύσει, έστω και περιθωριακά, τον επιθετικό μισογυνισμό και την ομοφυλοφοβία που χαρακτηρίζει τη μαύρη ανδρική κουλτούρα. Τα μαύρα γυμνά του Μείπλθορπ είναι ένα αντίδοτο στη νέγρική διάλεκτο των πουτσαράδων για «πουτάνες» και «σκύλες» που εξιδανικεύεται από τον Snoop Doggy Dogg, τον Tupac Shakur και άλλους τέτοιους. Ακολουθώντας τον, μαύροι καλλιτέχνες όπως οι Λιλ Άστον Χάρις και Κρίστιαν Γουόκερ (Christian Walker) έχουν αναπτύξει τα θέματά του και τους έχουν δώσει νέες διαστάσεις. Όπως και να λειτούργησαν στους θεατές, τα μαύρα γυμνά του Μείπλθορπ έχουν εμπνεύσει μαύρους φωτογράφους, όπως οι Ρενέ Κοξ, Αζαμού (Ajamu) και Λιλ Άστον Χάρις.

Σε ένα ευρύτερο πεδίο, το έργο του Μείπλθορπ επηρέασε βαθιά τη συνείδηση και την αντίληψη της κυρίαρχης κοινωνίας όσον αφορά την ανδρική ομοφυλοφιλία, ειδικά λόγω της καταλυτικής του επίπτωσης στις πολιτιστικές αντιπαραθέσεις της δεκαετίας του 1990. Το 1989, με τις πιέσεις του Συνασπισμού για την Αμερικανική Οικογένεια (American Family Coalition) και άλλων συντηρητικών λόμπι, το αμερικανικό Κογκρέσο υιοθέτησε ένα νόμο που απαγόρευε στην Εθνική Χορηγία για τις Τέχνες

και του μαύρου ανδρισμού» (σ. 37). Επιπλέον, «όταν πρόκειται για την κινηματογραφική αισθητικοποίηση του θηλυκού, τα πρόσωπα και τα σώματα των λευκών γυναικών είναι προνομίονα σύμβολα της γυναικείας ομορφιάς και επιθυμίας» (σ. 17).

Αυτό ενδέχεται να ίσχυε πράγματι όταν γράφτηκε το βιβλίο της Γιανγκ. Η δική μου αίσθηση ωστόσο (και παραδέχομαι ότι την απέκτησα από προσωπική εμπειρία ως καταναλωτής πολιτιστικών προϊόντων) είναι ότι πολλές από τις διαδικασίες που υποστηρίζω ότι επηρεάζουν την αναπαράσταση σεξουαλικών κοινοτήτων ισχύουν επίσης και για κοινότητες που ορίζονται με βάση την εθνική τους καταγωγή. Το περιεχόμενο και η επιτυχία στην κυρίαρχη κουλτούρα μιας βρετανικής ταινίας όπως το *East is East* (Damian O'Donnell, 1999), για παράδειγμα, θα ήταν ασύλληπτη μόλις πριν από λίγα χρόνια. Ο ρατσισμός, όπως ο σεξισμός και η ομοφυλοφοβία, δεν έχει εξαλειφθεί, αλλά καθώς η κοινωνικο-οικονομική κατάσταση εθνικών μειονοτήτων στη Βρετανία, στις ΗΠΑ και σε άλλες χώρες έχει βελτιωθεί, οι αναπαραστάσεις στα μέσα ενημέρωσης έχουν αρχίσει να μεταδίδουν μια πολύ πιο πλουραλιστική, ποικίλη και ρεαλιστική εικόνα της εθνότητας και των, συχνά, δύσκολων σχέσεων μεταξύ των εθνικών ομάδων σε σχέση με το παρελθόν.

(NEA) να χρηματοδοτεί άσεμνα ή ομοφυλοφιλικά έργα. Ο νόμος θεωρήθηκε αντισυνταγματικός το 1990 και, όπως τόσο συχνά συμβαίνει με έργα τέχνης που υφίστανται επίθεση με αυτό τον τρόπο, η δημοσιότητα που κέρδισαν χάρη σ' αυτό ο Μείπλθορπ και άλλοι των οποίων το έργο ήταν σεξουαλικά παραβατικό (το *Piss Christ* του Αντρέ Σεράνο διαφημίστηκε παρομοίως) ερμηνεύει γιατί έγιναν παγκόσμιες διασημότητες και είδαν τις εικόνες τους να διαδίδονται στο μαζικό κοινό. Το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ του Φρανκ Πίρσον για τη διαμάχη σχετικά με τον Μείπλθορπ (*Dirty Pictures*, 2000) έχει ως πρωταγωνιστή τον Τζέιμς Γουντ (James Wood), που υποδύεται τον φιλελεύθερο επιμελητή εκθέσεων ο οποίος αντιμετωπίζει απειλές, παρενοχλήσεις, απόλυση και διάλυση της οικογένειάς του όταν υπερασπίζεται, επιτυχώς, το δικαίωμα του ιδρύματός του (το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Σινσινάτι) να εκθέσει τις φωτογραφίες με τον τίτλο *The Perfect Moment*, στις οποίες περιλαμβάνόταν και εκείνη ενός γυμνού αγοριού που κατά τη διάρκεια των πολιτιστικών αντιπαραθέσεων είχε χαρακτηριστεί παιδεραστική.²²

Σήμερα μπορεί να βρει κανείς σεξουαλικά τολμηρές συλλογές όπως το *Altars* σε κεντρικά βιβλιοπωλεία και σε πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες,²³ ενώ τα πορτρέτα, τα λουλούδια και οι νεκρές φύσεις του Μείπλθορπ πωλούνται σε χιλιάδες ημερολόγια, σε όλο τον κόσμο. Ο Μείπλθορπ με τη ζωή και το έργο του συνέβαλε στο να προσλάβει η ευρύτερη σεξουαλικοποίηση της δυτικής κουλτούρας, που σημειώθηκε στις δεκαετίες του 1980 και του 1990, μια νέα διάσταση, αυτή των γκέι, και έχει εμπνεύσει πολλούς άλλους να ακολουθήσουν το παράδειγμά του.

Η ΜΕΤΑΤΡΟΠΗ ΤΗΣ ΓΚΕΪ ΤΕΧΝΗΣ ΣΕ ΤΕΧΝΗ QUEER

Ο Μείπλθορπ μπορεί ως προσωπικότητα να είχε πολιτική βαρύτητα. Δεν ήταν όμως «πολιτικοποιημένος». Οι πολιτικές του απόψεις ήταν όπως και του Γουόρχολ, συντηρητικές. Προς το τέλος της ζωής του μά-

22. Το ντοκιμαντέρ *Dirty Pictures* περιλαμβάνει μια συνέντευξη με το αγόρι αυτής της φωτογραφίας, το παιδί ενός φίλου του Μείπλθορπ, που δηλώνει δημοσίως ότι η φωτογραφία τραβήχτηκε το 1974 με την πλήρη συγκατάθεση του ίδιου και των γονέων του και ότι εκείνοι ουδέποτε τη θεώρησαν οτιδήποτε άλλο από ένα ασεξουαλικό πορτρέτο.

23. Αν και όχι χωρίς περιστασιακές προσπάθειες λογοκρισίας, όπως σημειώθηκε στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου.

λιστα έγινε διάσημος πορτρετίστας των πλούσιων και των διάσημων της νεοϋορκέζικης κοινωνίας. Προσπάθησε να μην ταυτιστεί με το ρεύμα για την «απελευθέρωση των ομοφυλοφίλων» προτιμώντας απλώς να ζει τη ζωή και να την κάνει τέχνη. Ο τρόπος ζωής του όμως και η αισθητική του δεν μπορούσαν να παραμείνουν ανεπηρέαστες μετά την εμφάνιση του HIV, στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Καθώς από τη μια πλευρά ο ομοφυλόφιλος πληθυσμός πέρασε στη δημόσια σφαίρα και απέκτησε σεξουαλική ιδιότητα του πολίτη και καθώς από την άλλη τα μέλη του υπήρξαν τα θύματα του αποδεκατισμού που επέφερε η εξάπλωση του AIDS, αναδύθηκε ένα διαφορετικό είδος «queer κουλτούρας», περισσότερο πολιτικοποιημένης και πιο ανοιχτής στο κοινό με το οποίο δεν θα αισθανόταν άνετα ο Μείπλθορπ.

Στην εμπροσθοφυλακή αυτού του κινήματος βρισκόταν ο Κιθ Χάριγγκ. Γεννημένος το 1957 (πέθανε και αυτός από AIDS ένα χρόνο μετά τον Μείπλθορπ, το Φεβρουάριο του 1990), ο Χάριγγκ εμφανίστηκε στην αρχή της δεκαετίας του 1980 ως ένας καλλιτέχνης των πολυμέσων με ένα διακριτό ύφος που χαρακτηριζόταν από τη χρήση έντονων χρωμάτων, οργανικών σχημάτων και καθαρών γραμμών, που έρχεαν και θύμιζαν σκοπίμως τη ζωγραφική των Αβορίγινων. Θέμα των έργων του ήταν αμφιλεγόμενα σεξουαλικο-πολιτικά ζητήματα – ο ιός HIV και ιδιαίτερα η ομοφυλοφοβία. Το έργο του το χρησιμοποίησε ως «ένα μέσο για να εγείρει πολιτικά ζητήματα γύρω από την γκέι ταυτότητα και την επιδημία του AIDS» (Cooper, 1996, σ. 17). Ήταν ένας αριστερός καλλιτέχνης, σε μια εποχή όπου αυτός ο όρος εξακολουθούσε να έχει νόημα. Όπως είπε ο ίδιος πριν από το θάνατό του:

Είμαι βέβαιος ότι με τον καιρό η δική μου προσέγγιση θα θεωρηθεί ότι ήταν μια πολύ καθαρή, επιλεκτική, ελαΐω εξυπνη, πολιτικά τεκμηριωμένη, ουμανιστική και με φαντασία προσέγγιση για το «ρόλο» των σύγχρονων καλλιτεχνών.

(Haring, 1996, σ. 103)

Επηρεάστηκε δε από τους Μπράιαν Γκίζιν (Brian Gysin), Γουίλιαμ Μπάροουζ (William Burroughs) και, περισσότερο απ' όλους, από τον Άντι Γουόρχολ, για τον οποίο έγραψε στο ημερολόγιό του:

Η ζωή και το έργο του Άντι κατέστησαν δυνατό το έργο μου. Ο Άντι δημιούργησε τις προϋποθέσεις, ώστε να μπορεί να υπάρξει η τέχνη μου. Ήταν ο πρώτος πραγματικά καλλιτέχνης της δημόσιας σφαίρας, με μια ολιστική

έννοια, και η τέχνη και η ζωή του άλλαξαν την αντίληψη που έχουμε για «την τέχνη και τη ζωή» στον 20ό αιώνα. Ήταν ο πρώτος πραγματικά «μωντέρνος καλλιτέχνης».

(στο ίδιο, σ. 117)

Το έργο του είχε μια έντονη σεξουαλική διάσταση, χωρίς να είναι σοκαριστικό, όπως είναι συχνά οι φωτογραφίες του Μείπλθορπ. Από τον Γουόρχολ, με τον οποίο συνεργάστηκε αρκετές φορές, πήρε την ιδέα ότι η τέχνη –ακόμη και η τέχνη της σεξουαλικής παράβασης– πρέπει να είναι προσβάσιμη και συμπεριληπτική και θα πρέπει να φιλοδοξεί να είναι μέρος της λαϊκής κουλτούρας. Ενώ η περιγραφική δουλειά του Μείπλθορπ προσκαλεί το θεατή να κοιτάξει φευγαλέα σε έναν σκοτεινό, κλειστό κόσμο ομοφυλοφιλικής σεξουαλικότητας, η οποία πηγάζει απευθείας από τις φαντασιώσεις του Μαρκήσιου ντε Σαντ, το έργο του Χάρινγκ υποδηλώνει ανθρωπισμό, γενναιοδωρία και ζεστασιά. Οι εικόνες του είναι εκκλήσεις για ανοχή και κατανόηση την εποχή του HIV, εκκλήσεις που απευθύνονται σε καθέναν από εμάς, είτε θεωρούμε τους εαυτούς μας γκέι, στρέιτ ή queer. Είναι αισιόδοξος (παρά το ότι και ο ίδιος είναι φορέας του ιού), ενώ το έργο του δεν μπορεί να ιδωθεί χωρίς γνώση της μοίρας που περιέμενε τον τρόπο ζωής του, την κοινότητα και πολλά από τα άτομα που φωτογράφησε (συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου). Στην εισαγωγή του στα ημερολόγια του Χάρινγκ, ο Ρόμπερτ Φάρις Τόμπσον (Robert Farris Thompson) κάνει μια παρατήρηση που συνοψίζει πολύ όμορφα τη διάκριση μεταξύ της σεξουαλικής αισθητικής του και εκείνης του Μείπλθορπ.

Το σεξ φωτίζει, άμεσα ή κωδικοποιημένα, τις διαπλεκόμενες μορφές του. Ας αποκαλέσουμε αυτή τη διάσταση του έργου του «ερωτογραφία» ως αντίθεση στην πορνογραφία. Η ερωτογραφία μετατρέπει το σεξ σε ένα σενάριο απελευθέρωσης, ώστε πολλοί μπορούν να επωφεληθούν, μετέχοντας στην ελευθερία και στη δράση, ενώ το πορνό λειτουργεί για μοναχικούς καταναλωτές

(Haring, 1997)

Ο Χάρινγκ είχε αυτοπεποίθηση στη σεξουαλικότητά του,²⁴ η οποία κατείχε κυρίαρχη θέση στο έργο του σε όλη τη διάρκεια της ζωής του.

24. Παρ' ότι, όπως και στον Μείπλθορπ, του πήρε κάποιο χρόνο να αναγνωρίσει η ακριβώς ήταν. Σύμφωνα με το βιογράφο του, ο Χάρινγκ είχε μια σύντροφο στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και δεν είχε κάνει σεξ με άνδρα ως το 1977-78 (Gruen, 1997).

Αλλά όπως και ο Γουόργολ, επιδίωξε να αποφύγει την γκετοποίηση του γκέι καλλιτέχνη. Ο Χάρινγκ, με αυτή την έννοια, ήταν ένας από τους πρώτους «queer» καλλιτέχνες, καθώς επιζητούσε να αποδεσμευτεί όχι μόνο από τα ετεροφυλοφιλικά και ομοφυλοφοβικά στερεότυπα, αλλά και από τους περιορισμούς και τους ρόλους που είχε επιβάλει στα ίδια της τα μέλη η κοινότητα των ομοφυλοφίλων. Η τέχνη του εμπνεόταν από την ομοφυλοφιλική ταυτότητα, αλλά δεν στόχευε ή δεν σκόπευε μόνον σε ένα ομοφυλοφιλικό κοινό. Ήταν πολιτικοποιημένη αλλά όχι προπαγανδιστική, με συνείδηση της θέσης της εντός της κυρίαρχης κουλτούρας: ουσιαστικά *queer* στην «παραβατική της διαφορά από αυτό που γίνεται αντιληπτό ως ετεροφυλοφιλικές νόρμες», αλλά επίσης συνειδητά διακριτή από «“πολιτικά ορθές” φόρμες γκέι και λεσβιακής ταυτότητας» (Horne & Lewis, επιμ., 1996, σ. 1). Ο Χάρινγκ αποτελεί το παράδειγμα της απόρριψης από την πλευρά της queer κουλτούρας της «ιδιότητας του γκέι» ως ταμπέλας, την οποία ενστερνίζονται υποχρεωτικά οι μη ετεροφυλόφιλοι.²⁵ Η ομοφυλοφιλία στα χέρια του Χάρινγκ ήταν:

Ένας τίτλος τιμής για μια νέα γενιά ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών· ασεβής, μη απολογητική, προκλητικά αδιάφορη για «θετικές» εικόνες. Η queer συνθήκη συνδυάζει μια αισθητική, έναν τρόπο ύπαρξης στον κόσμο και έναν υπονομευτικό τρόπο γνώσης.²⁶

Η τέχνη του ενσωμάτωνε αυτή την προσέγγιση και έγινε, πράγματι, ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα σύμβολά της σε ολόκληρο τον κόσμο.

25. Το «queer» είναι ευρύτερο από το γκέι. Ο έγκυρος queer κινηματογραφιστής Μάθιου Μπάρνεϊ (Matthew Barney) –σηκηνοθέτης του κύκλου *Cremaster* (*Κρεμαστήρας μυσ*)– δεν είναι γνωστός ως γκέι, παρ’ ότι το έργο του συχνά διερευνά θέματα που μπορούν να θεωρηθούν «γκέι». Ένας κριτικός γράφει: «Ο Μπάρνεϊ αντιπροσωπεύει μια αποκρυστάλλωση των τεχνικών, των θεμάτων και των εμμονών των τελευταίων δέκα περίπου ετών [...] και μοιράζεται με τους συγχρόνους του ένα παθιασμένο ενδιαφέρον για τη σεξουαλική πολιτική, τη σεξουαλική ταυτότητα και την πρωταρχική σεξουαλική μορφολογία» (Hodge, R.D., «Onan the magnificent: the triumph of the testicle in contemporary art» [«Αυνάν ο μεγαλοπρεπής: Ο θρίαμβος του όρχι στη σύγχρονη τέχνη»], *Harper’s*, Μάρτιος 2000, σ. 77-80). [Ο κύκλος *Cremaster* είναι έργο που απαρτίζεται από πέντε μεγάλο μήκους ταινίες. Διερευνά τη διαδικασία της δημιουργίας, και εκτός από το κινηματογραφικό υλικό αποτελείται από φωτογραφίες, σκίτσα, γλυπτά και εγκαταστάσεις. Απαρχή του θεωρείται ο μυσ που κάνει τους όρχεις να κινούνται όταν δέχονται εξωτερικό ερέθισμα. (Σ.τ.Μ.)]

26. Gloss, H., «Queer», *Sight and Sound*, τόμ. 7, αρ. 10, 1997.

ΑΓΓΛΟΙ ΚΑΙ QUEER

Εάν ο Χάρινγκ είναι εμβληματική προσωπικότητα αναφορικά με τη διεκδικητικότητα της queer συνθήκης των δεκαετιών του 1980 και του 1990 (βλ. επίσης τη μουσική των Bronski Beat και Τζίμι Σάμερβιλ που αναφέρθηκαν στο Κεφάλαιο 2.2.), μια πιο σιωπηρή, καθαρά αγγλική αισθητική υπονόμησης είναι προφανής στο όλο και περισσότερο παραβατικό έργο των Γκίλμπερτ και Τζορτζ. Και αυτοί αντιστέκονται στον ορισμό του «γκέι» καλλιτέχνη. Όταν ερωτώνται για τον σεξουαλικό τους προσανατολισμό, αποφεύγουν το ερώτημα, και το έργο τους αποφεύγει την πολιτική αυτή καθαυτήν. Όπως λένε:

Δεν εκστρατεύουμε ποτέ για την ομοφυλοφιλική τέχνη. Όταν μας ρωτούν «Είστε ομοφυλόφιλοι;» δεν το δεχόμαστε· είναι πολύ περιοριστικός όρος. Ένας ημι-ιατρικός όρος του 19ου αιώνα από τη Δανία.

(αναφέρεται στο Farson, 1999, σ. 7)

Το έργο τους ωστόσο είναι αναμφισβήτητα ομοφυλοφιλικά ερωτικά, απεικονίζοντας τις περισσότερες φορές ανδρικές μορφές (συνήθως τους ίδιους ή νεαρούς άνδρες του τύπου που φαντάζεται κανείς ότι θα τους αρέσει). Ο κόσμος τους είναι χωρίς γυναίκες, η ζωή τους ένα διαρκές έργο τέχνης για το τι σημαίνει να είναι κανείς Άγγλος και queer (ενώ δεν δηλώνει ομοφυλοφιλία) στο γύρισμα της χιλιετίας.

Οι Γκίλμπερτ και Τζορτζ άρχισαν την καριέρα τους ως «ενοικιαστικοί» καλλιτέχνες. Τα πρώιμα έργα τους αντιπαρέθεταν μια γλώσσα-ταμπού με εικόνες του οικείου και του μπανάλ – μια αυτοπροσωπογραφία των καλλιτεχνών του 1969 είχε τίτλο *George the Cunt and Gilbert the S* (Τζορτζ το μουνί και Γκίλμπερτ το σκατό): ένα κολάζ με εικόνες καφέ-λου σοκαριστικές από τη ζωή στις γκετοποιημένες συνοικίες των βρετανικών πόλεων είχε τον τίτλο *Cunt Scum (Αθλιότητα μουνιού)* (1977). Την εποχή που ενέσκηψε η σεξουαλική επιδημία, τη δεκαετία του 1980, είχαν αρχίσει να ενδιαφέρονται για πιο ανοιχτά σεξουαλικά θέματα, επιλέγοντας να παρουσιάσουν πλευρές της ομοφυλοφιλίας που δεν είχαν ως τότε απεικονιστεί στην τέχνη δημόσια (όπως το *Coming [Φτάνοντας]* και το *Sperm Eaters [Αυτοί που τρώνε σπέρμα]* από τη σειρά *The Seven Pictures*). Αυτές περιλάμβαναν παραβατικές αναπαραστάσεις ουρής και γυναικείας και κοπρολαγνείας (*Shit [Σκατά]*, *Friendship Pissing [Η φίλη και τουράει]*) που παρουσιάζονταν σε ένα φωσφοριζέ στίλ της ποπ αρτ που

θύμιζε Γουόρχολ και Χάρινγκ. Στα τέλη της δεκαετίας του 1990 δήλωναν ότι «το θέμα του σεξ είναι ένα από τα σημαντικότερα στην τέχνη».²⁷

Καθώς το έργο τους κατέρριπτε όλο και περισσότερα ταμπού στον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε τη σεξουαλικότητα, έγινε περισσότερο εξομολογητικό και αυτο-αποκαλυπτικό. «Πιστεύουμε ότι πρέπει να το κάνουμε μέσω των εικόνων μας»²⁸ εξήγησαν καθώς άρχισαν να εμφανίζονται τολμηρές φωτογραφίες των ίδιων των καλλιτεχνών στα κολλάζ τους, συχνά με τα παντελόνια κατεβασμένα ως τα γόνατα, σκυφτοί και με τους πισινούς τους γυμνούς στο θεατή. Ο στόχος αυτού του έργου, όπως δήλωσαν οι ίδιοι, ήταν η «σεξουαλική εξομολόγηση»· να απομυθοποιήσουν το σεξ· να απομακρύνουν την ενοχή και να σπάσουν τα ταμπού γύρω από αυτό. Η παραβατική επίπτωση των εικόνων εντάθηκε από τη σεμνή δημόσια παρουσία των καλλιτεχνών – ευγενείς στην ομιλία, μεσήλικες Εγγλέζοι τζέντλεμαν, ντυμένοι πάντοτε με ίδια ακριβά κοστούμια, αθώοι και όμως ικανοί να καταρρίπτουν τέτοια ταμπού όπως εκείνα που εικονίζονται στο *The Naked Shit Pictures* (1994). Σ' αυτές τις εικόνες, όπως υποδηλώνει ο τίτλος της σειράς, οι Γκίλμπερτ και Τζορτζ ήταν γυμνοί και έχεζαν. Ο βιογράφος και φίλος τους Ντάνιελ Φάρσον (Daniel Farson) υπερασπίστηκε ως εξής το έργο τους:

Τη στιγμή που αρχίζουμε να αναρωτιόμαστε γιατί το ανθρώπινο σώμα και οι λειτουργίες του μας είναι τόσο αποτρόπαιες, αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε για τι μιλάνε οι Γκίλμπερτ και Τζορτζ. Οι εικόνες αυτές δεν είναι αδικαιολόγητα προσβλητικές, είναι το σύγχρονο αντίστοιχο των μεσαιωνικών αναπαρασάσεων πτωμάτων σε διαδικασία αποσύνθεσης. Και όταν αναρωτιόμαστε «για ποιο σκοπό;», η απάντηση είναι ότι αυτές οι εικόνες διακηρύττουν ένα μεσαιωνικό, οραματικό μήνυμα· τίποτε το ανθρώπινο δεν είναι αηδιασικό. Είμαστε όλοι ίδιοι.

(1999)

Οι αναγνώστες θα έχουν προφανώς τις δικές τους απόψεις για την αξία των Γκίλμπερτ και Τζορτζ καθώς και των άλλων καλλιτεχνών που αναφέρονται εδώ. Ελπίζω ωστόσο ότι κατάφερα να δείξω πως, ό,τι και να σκέφτεται κανείς για την αισθητική τους ποιότητα, τα τεχνουργήμα-

27. Από τη συνέντευξη των Gilbert & George στη Shere Hite, που δημοσιεύτηκε στο «The bother boys», *Guardian*, 25 Οκτωβρίου 1997.

28. Αναφέρεται στο Farson, 1999.

τα αυτά έχουν μια αξία κι ένα ρόλο που αξίζει να υπερασπιστούμε. Έχουν προσφέρει ερωτική ευχαρίστηση σε μια ομάδα που στερήθηκε τη δυνατότητα να αρθρώσει δημόσια τη σεξουαλική της επιθυμία (πρωτόματι, το ταμπού που περιέβαλλε την ομοφυλοφιλία σήμαινε ότι η γκε. τέχνη και το πορνό υπήρξαν πιο στενά συνδεδεμένα εδώ απ' ό,τι στην τέχνη των στρέιτ). Παρείχαν ένα μέσο ώστε να διατηρηθούν μαρτυρίες της ομοφυλοφιλικής ζωής και κουλτούρας και συνεπώς ένα μέσο αθροιστικής ταυτότητας (ανεξάρτητα από το πώς θα το αντιμετωπίσουν οι κριτικοί του μέλλοντος, το έργο του Μείλθροπ θα στέκει πάντα ως ιστορική μαρτυρία μιας υποκουλτούρας που έχει πλέον χαθεί). Μπορούν στην υπηρεσία της απελευθέρωσης των ομοφυλοφίλων και των αντιλήψεων περί ομοφυλοφιλικής ταυτότητας. Τουλάχιστον γι' αυτούς τους λόγους δικαιούνται να προστατευτούν από τη λογοκρισία.