



*Waria, Gay & Lesbi:*  
Queer (re)presentaties in Indonesische cinema



Studente: Charissa E. A. Dechène  
c.e.a.dechene@umail.leidenuniv.nl

Begeleidster: Prof. Dr. P. Spyer  
BA Thesis Culturele Antropologie & Ontwikkelingssociologie  
Universiteit van Leiden  
Juni 2012







opgedragen aan  
opa dechêne  
&  
mary agatwoski



## *Inhoudsopgave*

I. Voorwoord & methodologie.....	6-7
1. Inleiding	
1.1. Sociale setting en probleemstelling.....	8-9
1.2. Maatschappelijke relevantie.....	10
1.3. Wetenschappelijke relevantie.....	10-11
1.4. Empirische onderzoeksvraag.....	11
2. Theoretisch kader	
2.1. (Alternatieve) Genderconstructies in Indonesië	
2.1.1. Korte introductie concept 'derde' gender en idee queer studie.....	12-13
2.1.2. <i>Waria</i> .....	13-15
2.1.3. <i>Gay</i> .....	15-18
2.1.4. <i>Lesbi</i> .....	19-22
2.2. Queer Cinema in Indonesië	
2.2.1. Algemene geschiedenis.....	22-23
2.2.2. (Re)presentaties 'queerness' in Indonesische cinema.....	24-25
2.3. Deelvragen.....	25-26
3. Empirische hoofdstukken	
3.1. Queer film <i>waria</i>	
3.1.1. Tales of the Waria.....	27-33
3.2. Queer films <i>gay</i>	
3.2.1. Arisan!.....	33-36
3.2.2. Coklat Stroberi.....	37-39
3.3. Queer film <i>lesbi</i>	
3.3.1. Children of Srikandi.....	40-44
4. Conclusie/ Discussie.....	45-49
Literatuurlijst.....	50-51

## I. Voorwoord & methodologie

Om mijn bachelor opleiding 'Culturele Antropologie en Ontwikkelingssociologie' aan de Universiteit van Leiden af te sluiten, heb ik gekozen mijn thesis te schrijven over queer (re)presentaties van *waria*, *gay* en *lesbi* in Indonesië. Hoewel ikzelf niet in de LGBT (Lesbi, Gay, Bisexual, Transgender) 'categorie' val, gaan deze onderwerpen mij vaak aan het hart. Evenals kinder- en vrouwenrechten. Ik vind het dan ook heel belangrijk dat aan deze onderwerpen veel en nauwkeurig aandacht wordt geschonken. Onderzoekgebieden als gender en seksualiteit, film en literatuur, zijn, naast culturele antropologie, een grote interesse van mij. In mijn thesis komen deze bij elkaar.

De drie alternatieve, of non-normatieve, vormen van gender en seksualiteit leken mij interessant om te onderzoeken via een literatuur- en filmonderzoek, omdat in Indonesië het normatieve heteroseksuele model als hoeksteen gezien wordt van de natie. Het idee om mijn thesis over film en (re)presentaties van 'queerness' in Zuidoost Aziatische cinema te doen, is ontstaan na een excursie naar het Aletta Jacobsarchief (mei 2011) met de cursus 'Actuele Visies op Gender en Seksualiteit, van de minor die ik heb gevolgd. Na de rondleiding zag ik het boek 'Queer Asian cinema : Shadows in the Shade' (Grossman 2001) en wist vrijwel direct dat mijn thesis over dit onderwerp zou gaan. Na overleg met mijn begeleidster, professor Spyer, heb ik dit beperkt tot alleen Indonesië.

Mijn doel is geweest om de relatie tussen film en realiteit te analyseren. Zijn de films wel een 'goede' of 'juiste' (re)presentatie van 'queer Indonesië'? Wat ik in deze thesis gedaan heb, is die relatie tussen het medium film en de realiteit (de literatuur) problematiseren. Om dit te doen heb ik gebruik gemaakt van de publicaties van de meest prestigieuze wetenschappelijke auteurs die zich met deze vormen van gender en seksualiteit in Indonesië hebben beziggehouden. Uit deze teksten heb ik analytische citaten gehaald om mijn theoretisch kader te beschrijven en een beeld te krijgen hoe de Indonesische maatschappij, maar belangrijker nog de subjecten zelf, met hun gender en seksualiteit omgaan. De boeken en een aantal van de artikelen die ik voor mijn thesis heb gebruikt, heb ik geleend van het Aletta Jacobsarchief in Amsterdam.

Naast het literatuuronderzoek heb ik ook een filmonderzoek gedaan waarbij ik verschillende films geraadpleegd heb waarin de onderwerpen het thema voeren. Ook heb ik tijdens dit hele proces veldwerk gedaan. Door de contacten die ik heb opgebouwd met een aantal van de Indonesische promovendi van professor Slikkerveer, heb ik de gelegenheid gekregen om aan verschillende films te komen. Een van hen heeft de films voor mij uit Indonesië meegenomen en de originele kopieën aan mij overhandigd tijdens een daarvoor geplande meeting in februari. Ook ben ik via deze promovendi in contact gekomen met een van zijn ex-studenten, die contact voor mij gelegd heeft met de filmmaakster Laura Coppens.

Haar film was namelijk nog niet uit op DVD en draait alleen op filmfestivals. De ex-student heeft toen aan haar gevraagd of het mogelijk was om in het kader van onderzoek de film te kunnen of mogen

bekijken.

Dit heeft vervolgens geleid tot veelvuldig mailcontact tussen Laura Coppens en mijzelf, over wat ik met deze thesis wil. Hierdoor heb ik van haar de mogelijkheid gekregen om de, met wachtwoord beveiligde, film online te kijken. Het bleek dat de film in april op het CinemAsia festival in Amsterdam zou draaien. Ik ben hier, met mijn beste vriendin en haar zusje, heen geweest om de film te kijken en een filmfestival te ervaren. Hierdoor heb ik ook de reacties in de zaal kunnen aanschouwen.

Door het mailcontact met Laura Coppens heb ik ook de mogelijkheid gekregen om haar te kunnen interviewen over haarzelf, de film en haar perspectief op queer cinema in Indonesië. Na dit interview hebben wij samen een lezing op het festival bijgewoond over 'LGBT life' in Indonesië door Bram Hendrawan (PhD kandidaat Universiteit van Utrecht). Op dit festival heb ik aan een van de medewerkers van het festival, op aanraden van Laura Coppens, gevraagd of het mogelijk was twee van de queer films thuis gestuurd te krijgen omdat ik niet in staat was deze te kijken terplekke. De films zou ik vervolgens thuisgestuurd krijgen, maar heb ik (helaas nog) niet ontvangen. Wel heb ik van Laura Coppens een tweetal films gekregen vanuit Zwitserland die ik in deze thesis heb geanalyseerd.

Vervolgens heb ik de films geanalyseerd door deze in hun sociale context te plaatsen aan de hand van analytische citaten uit de literatuur.

Bij deze wil ik graag de volgende mensen bedanken:

Prof. Dr. Patricia Spyer

*Bedankt voor uw enthousiasme, inspiratie, adviezen, vertrouwen en natuurlijk de begeleiding tijdens mijn thesis schrijfproces.*

Dr. Isabel Hoving

*Bedankt voor het inspireren en motiveren van mijn interesse in gender en seksualiteit tijdens en na de colleges.*

Laura Coppens

*Thank you for giving me the opportunity to watch your movie, sharing your knowledge, the interview and the DVD's.*

Mijn ouders en zusje

*Bedankt dat jullie vertrouwen in mij hebben, alle losse hoofdstukken hebben gelezen en er gewoon voor mij zijn. Danique ook bedankt dat je de film "Coklat Stroberi" samen wilde kijken.*

Ook wil ik mijn tante Anneke Tan- Dechêne en Kurniawan Saefullah (PhD) bedanken voor hun hulp en het ingang zetten van de contact die daarop volgden. Tenslotte wil ik graag mijn beste vriendin Jessica van der Horst en haar zusje Ilona bedanken voor het meegaan naar het festival.

# 1. Inleiding

## 1.1. *Sociale setting en probleemstelling*

Indonesië is het vier na meest bevolkte land ter wereld met meer dan 210 miljoen burgers, verspreid over ruim 17500 eilanden, waarvan ongeveer 6000 bewoond en telt ongeveer 700 lokale talen naast het *Bahasa Indonesia*. Het is daarom meer dan logisch dat er verschillende opvattingen en invullingen bestaan met betrekking tot gender en seksualiteit.

Alle invullingen hiervan zijn bepaald door plaats en tijd en zijn dus cultureel- historisch bepaald, zo ook in Indonesië. Er zijn normatieve vormen, die het 'vaakst' voorkomen en niet- normatieve vormen, alternatieve vormen, die minder 'vaak' voorkomen, of in ieder geval minder zichtbaar zijn. In termen van gender en seksualiteit is heteroseksueel de normatieve vorm, en, man en vrouw de twee binaire vormen van gender.

Hoe deze alternatieve of 'afwijkende' vormen van gender worden verbeeld en ge(re)presenteerd in Indonesische cinema, dat wil zeggen vormen van gender die als niet- normatief ofwel niet- heterogeen worden gelabeld, zullen in deze thesis centraal staan. Deze non-normatieve vormen worden vaak geplaatst onder de 'derde gender' constructie, dat kort gezegd vormen van gender zijn die niet te categoriseren zijn onder de twee binaire vormen van gender, man en vrouw.

Een bekend 'soort' 'derde gender' constructie is *banci*, zelf noemt deze 'groep' Indonesiërs zich *waria*. *Waria* komt van de woorden *wanita* (vrouw) en *pria* (man), dit duidt ook aan dat het gaat om mannelijkheid én vrouwelijkheid. *Waria* is te omschrijven als *male-to-female* travestie. In hedendaags Indonesië zijn zij veel meer zichtbaar dan *gay* of *lesbi* Indonesiërs. Deze groep lijkt dus opgenomen en geaccepteerd te zijn in de hedendaagse Indonesische samenleving, maar heeft een negatief stigma. (Boellstorff 2003, Oostvogels 1992: 5). De term "*banci*" wordt bijvoorbeeld ook gebruikt door ouders wanneer zij vinden dat hun kind ongepast gedrag vertoont voor hun gender en wordt vaak, onterecht, geassocieerd met aseksualiteit (Oetomo 1996: 206). Ook stelt Oetomo dat deze categorie niet perse iets zegt over de seksuele oriëntatie van die persoon (Oetomo 1996: 206). "*It is rather a label for nonconforming gender behaviour and/ or gender identity.*" (Oetomo 1996: 206).

Een andere groep die onder de 'derde gender' te plaatsen is, zijn de *gay* mannen en *lesbi* vrouwen. In tegenstelling tot *waria*, wordt homoseksualiteit weinig in de Indonesische massa media genoemd. Wanneer het wel genoemd wordt, krijgt het vaak een negatieve lading of gaat het over vrouwelijke homoseksualiteit (Boellstorff 2003: 35, 2005: 12).

Dit laatste heeft mogelijk te maken met de grotere controle op vrouwelijke seksualiteit in het algemeen (Boellstorff 2005: 12).



Referenties naar homoseksualiteit zijn vaak negatief. Door psychologen wordt het zelfs gepresenteerd als een pathologie (Boellstorff 2003: 35). De stereotypering van het leven van een *gay* of *lesbi* persoon wordt overgebracht in de media als een leven gevuld met criminaliteit, drugs, promiscuïteit en ziekten (Coppens in Michalik & Coppens 2009: 177).

Hoewel er dus maatschappelijk geaccepteerde rollen zijn voor *male-to-female* subjecten, zoals *waria*, en geheime homoseksuele gedragingen, is “*transgenderism and homosexuality hardly valorized in contemporary Indonesian society [are] condemned as sinful and incompatible with “Indonesian tradition.”*”(Boellstorff 2003: 28). *Gay* mannen en *lesbi* vrouwen in Indonesië krijgen dus weinig '*local*' representaties van zichzelf te zien, de representaties die zij waarnemen komen vaker uit Westerse subjectiviteiten (Boellstorff 2003: 28). Homoseksualiteit wordt gezien als een levensstijl die nagestreefd wordt door jonge mensen die trendy willen zijn, vooral in urbane gebieden (Coppens in Michalik & Coppens 2009: 177).

Sinds 2002 wordt er jaarlijks het queer filmfestival 'Q! Film Festival' gehouden in Indonesië, om queer Indonesiërs de kans te geven hun gevoelens te delen en uitten in de vorm van film. Een andere reden van de oprichter van het festival was om het publiek een ander perspectief te bieden over queer mensen. Er worden films vertoond uit Indonesië, maar ook uit andere landen. Echter werd het festival niet door iedereen met open armen ontvangen. Zo is er in 2010 een protest geweest met gemaskerde leden van het Islamic Defenders Front (IDF). Zij riepen homofobe slogans en beschuldigden de organisatoren van godslastering. Ook werd er gedreigd met het platbranden van een venue als de screenings niet stopten (UK Guardian 2010).

Homoseksualiteit en andere non- normatieve vormen van gender en seksualiteit krijgen dus wel meer aandacht in Indonesië, maar worden niet altijd gewaardeerd of getolereerd. Film is een belangrijk en toegankelijk medium waarin realiteit, ideaalbeelden en angsten met elkaar in verband kunnen worden gebracht. Film kan dus een effect hebben op sociale situaties en omgangsvormen, en kan oplossingen bieden maar ook een situatie (verder) problematiseren. Om deze reden vind ik het belangrijk het onderwerp te benaderen vanuit een combinatie van literatuur en film, om te analyseren hoe queer subjectposities worden ge(re)presenteerd in Indonesië.

## 1.2. *Maatschappelijke relevantie*

De representatie van queer subjectposities is niet een nieuw fenomeen in Indonesië. Door de jaren heen zijn er verschillende representaties van *waria*, *gay*, *lesbi* en transgender karakters geweest. Echter waren deze vaak van negatieve aard (Coppens in Michalik & Coppens 2009: 18, Murtagh 2011: 393).

Sinds 1998 is er een groei in de Indonesische filmindustrie en is er ook een toename van films met queer karakters. In de films worden de karakters in een positiever licht gepresenteerd en bieden zij ruimte voor discussie. Sinds 2002 bestaat het Q! Film Festival dat een platform biedt, een alternatieve ruimte, waarin queer films worden vertoond en een veilige haven wilt bieden voor discussies (Coppens in Michalik & Coppens 2009: 178- 9). Coppens benoemt drie redenen waarom (queer) film festivals van belangrijke waarde zijn: “*The social experience of festivals, the relationships of festivals to consumption, and as a site for debate about queer politics*” (Searle in Coppens in Michalik & Coppens 2009: 178- 9).

De films worden in nationale bladen en op televisie besproken en bieden een ‘andere’ kijk op het “queer” leven in Indonesië, meestal met de bedoeling begrip te creëren en het bespreekbaar maken van ‘queerness’. Om deze reden is het bespreken en analyseren van queer (re)presentaties in Indonesische cinema van groot maatschappelijk belang.

## 1.3. *Wetenschappelijke relevantie*

*“Anthropology’s greatest potential contribution to queer studies is not to ethnographize it or transnationalize it, but to anthropologize it. The distinctive contribution of anthropology to queer studies lies not in its traditional focus on non- Western contexts or lived experience. Instead, it lies in the attention that anthropology, “a positive and definite study of the human knowledge of human” (Wagner 2001: xvii), brings to the foundationally social character of human being.”* (Boellstorff 2007: 3).

Bovenstaande quote geeft de wetenschappelijke relevantie aan. Antropologie heeft, volgens Boellstorff, de mogelijkheid om een onderscheidende bijdrage te leveren aan queer studies. Namelijk het ‘inbrengen’ van het sociale karakter. Andere sociale wetenschappen kunnen, volgens Boellstorff, een meer maatschappelijk karakter inbrengen (Boellstorff 2007: 219).

Een ander aspect van de wetenschappelijke relevantie van mijn thesis is dat Indonesische films niet veel worden besproken in wetenschappelijke filmonderzoeken. Als gevolg hiervan zijn er ook weinig wetenschappelijke besprekingen van dit onderwerp in Indonesische cinema.

Hoewel er een hoop publicaties zijn over Aziatische films, gaan deze meestal over films afkomstig uit China, Japan, Korea, Hong Kong of Hollywood producties die internationale prijzen hebben gewonnen (Michalik 2009: 10).

Dit 'ontbreken' aan veel publicaties heeft mogelijk ook te maken met het feit dat de films moeilijk te verkrijgen zijn of niet meer beschikbaar zijn (Michalik 2009: 10).

#### 1.4. *Empirische onderzoeksvraag*

In mijn thesis zal de volgende empirische onderzoeksvraag centraal staan:

*“Hoe worden waria, gay en lesbi queer subjectposities ge(re)presenteerd in Indonesische cinema?”*

Na het uiteenzetten van de begrippen en literatuur zal ik de door mij gekozen films door middel van de literatuur en een close reading analyseren. De films zijn niet allemaal Indonesische producties, maar zijn wel in samenwerking met Indonesiërs gemaakt. 'Queer' refereert hier bovenal naar queer seksualiteit. In de woorden van Hanson: *“By 'queer', I mean the odd, the uncanny, the undecidable. But, more importantly, I refer to 'queer' sexuality, that no-man's land beyond the heterosexual norm, that categorical domain virtually synonymous with homosexuality and yet wonderfully suggestive of a whole range of sexual possibilities (deemed perverse or deviant in classical psychoanalysis) that challenge the familiar distinctions between normal and pathological, straight and gay. masculine men and feminine women.”* (Hanson 1993: 137-8)

De subjectposities *waria*, *gay* en *lesbi* zullen in de komende hoofdstukken uiteen gezet worden.

## 2. Theoretisch kader

### 2.1. (Alternatieve) Genderconstructies in Indonesië

#### 2.1.1. Korte introductie concept 'derde' gender en idee queer studies

Om een zo duidelijk mogelijk theoretisch kader te krijgen over alternatieve genderconstructies in Indonesië, wil ik eerst een korte introductie geven over het concept 'derde gender' en het idee van queer theorie. Dit doe ik, omdat er verschillende gedachten over het onderwerp zijn van zowel analytici, maar ook van mensen die zichzelf categoriseren als zijnde 'derde gender'.

Gender werd door de late negentiende-eeuwse denkers, zoals Spencer en Durkheim, als eerste sociale differentiatie gezien. Hier ontstond ook de heteronormatieve theorie dat heteroseksuele relaties de hoeksteen van de samenleving zouden zijn (Durkheim 1984: 17-8, Spencer 1864: 12 in Boellstorff 2007: 3-4).

Nadat Durkheim en Mauss stelden dat het heteronormatieve kinship het startpunt was van logica en dus van kennis zelf, waren er verschillende kritische denkers die dit perspectief van een nucleaire familie als norm door de menselijke geschiedenis wilden weerleggen (Boellstorff 2007: 4). Malinowski bijvoorbeeld heeft in zijn onderzoek onder de Trobianders het Freudiaanse oedipuscomplex bevraagd en gesteld dat het familieleven verschillend is in verschillende samenlevingen en dus niet, zoals Freud stelde, universeel is (Malinowski in Boellstorff 2007: 4).

Gender is, in termen van performativiteit, niet wat je bent, maar wat je doet, en is constant in beweging en veranderbaar. Zoals Simone de Beauvoir ooit zei: *"One is not born a woman, but becomes one"*. Judith Butler gaat verder in op wanneer gender een 'act' is. Zij doet dit door antropoloog Victor Turner aan te halen, die stelt dat sociale actie een performance vereist dat bestaat uit herhalingen. Deze herhalingen zijn een reënactment en een herbeleven van een set betekenissen die op sociaal gebied zijn vastgesteld (Butler 1988: 906). Butler stelt dat *"Gender is not passively scripted on the body, and neither is it determined by nature, language, the symbolic, or the overwhelming history of patriarchy. [It is] what is put on, invariably, under constraint, daily and incessantly, with anxiety and pleasure."* (Butler 1988: 910).

Queer studies heeft zich vooral gefocust op literatuur en filosofie, en problematiseert de sociaal gestructureerde categorieën van seksuele identiteiten. Foucault heeft in zijn historische analyse over de term 'homoseksualiteit' vastgesteld dat de handelingen en gedragingen die wij vandaag onder 'homoseksualiteit' plaatsen vroeger ook plaats hadden, maar dat het toen niet zo genoemd werd.

(Homo)seksuele gedragingen werden voor de komst van de psychoanalyse, begin negentiende eeuw, gezien als een strafbaar feit en de seksuele handelingen werden niet gekoppeld aan identiteit.

Seksualiteit werd dus gereguleerd om een bepaalde vorm van maatschappelijke orde te (be)houden. Later toen de psychoanalyse in opkomst was, door Sigmund Freud, werd seksualiteit als iets medisch gezien, pathologisch, en werd het wel gekoppeld aan identiteit. Foucault heeft tijdens deze analyse veronderstelt dat geschiedenis een discontinuïteit is en dat de waarheid een tijdelijke constructie is zonder oorsprong, maar het resultaat is van een effect.

Queer studies gaat ervan uit dat seksueel gedrag niet alleen het handelen betreft, maar ook de betekenissen die hieraan worden gegeven. Seksualiteit is dus niet enkel iets biologisch en verandert door betekenissen die eraan gegeven worden in tijd en plaats. Hierdoor is seksualiteit niet stabiel, maar een complexiteit die samenhangt met de situatie waarin je je bevindt (Bryson 1999, Foucault 1997).

De 'derde gender' is een categorie die bekritiseerd wordt door analytici, maar vaak gebruikt wordt door mensen die zichzelf in deze categorie plaatsen. Deze personen hebben een biologisch mannelijk of vrouwelijk lichaam, maar zien zichzelf niet in termen van de bijhorende genderrollen.

Zij zien zichzelf dus als een gendercategorie die buiten de twee binaire categorieën 'man' en 'vrouw' staat. Om deze reden is deze 'groep' in te delen in een 'derde' categorie.

Analytici bekritisieren dit idee, omdat het concept vaak te gelimiteerd wordt omschreven en het niet op alles toepasbaar zou zijn (Blackwood & Wieringa 1999: 23, Boellstorff 2007: 82). Oetomo stelt echter dat het concept 'derde gender' wel toepasbaar zou moeten zijn wanneer de onderzoeksobjecten zichzelf als dusdanig categoriseren (Oetomo 1996: 267). Zelf denk ik dat het een combinatie van beide is. Het concept wordt vaak niet volledig omschreven en er zouden dus meerdere vormen van gender onder kunnen vallen, waardoor het te breed en onoverzichtelijk wordt. Het is echter ook belangrijk om mee te nemen hoe en waar personen zichzelf categoriseren. Wanneer dit in een 'derde' categorie is dan moet dat worden meegenomen in de wetenschappelijke analyse. Ik zal in mijn uiteindelijke analyse dus een combinatie, een middenweg, zien te vinden om te kunnen analyseren hoe de *waria*, *gay* en *lesbi* in Indonesië worden ge(re)presenteerd.

### 2.1.2. *Waria*

De *waria* zijn beter bekend als *banci* of *béncong* (beide denigrerende termen), en kan omschreven worden als *male-to-female* travestie. Volgens Boellstorff wordt de *waria* niet geassocieerd met rituele activiteiten en worden zij niet vermeld in rituele teksten. Echter stelt Oostvogels dat de acceptatie en vertrouwdheid met *waria* zijn bestaan heeft door rituele travestie in bijvoorbeeld Zuid- Sulawesi, waar de *bissu* is. Dit is een persoon die zowel mannelijkheid als vrouwelijkheid in zich verenigt en zou, in het traditionele geloof van de Buginezen, geschikt zijn om contact te maken met de godenwereld

(Oostvogels 1992: 9).

Ook is er weinig documentatie van transgenderisme of homoseksualiteit uit de Nederlandse koloniale tijd.

De *waria* is pas vanaf 1800 en hierna zichtbaar in de geschiedenis en bleek niet gelimiteerd te zijn aan een specifieke etnische groep of plaats (Boellstorff 2007: 85).

Zoals naar voren kwam in de sociale setting is deze 'groep' in hedendaags Indonesië veel meer zichtbaar dan *gay* mannen en *lesbi* vrouwen, grotendeels door hun werkzaamheden in schoonheidssalons en als prostituees (Boellstorff 2007: 80, Oetomo 1996: 267 en Oostvogels 1992: 7). Bovendien zijn zij veel meer zichtbaar dan *female-to-male* transgenders, ofwel *tombois* (Boellstorff 2007: 80). Ik zal uitgebreider ingaan op *tombois* in hoofdstuk 2.1.4. Ondanks deze zichtbaarheid in de Indonesische samenleving, is er een negatief stigma wat betreft dit subjectpositie (Boellstorff 2003, Oostvogels 1992: 5).

Zo worden zij geassocieerd met aseksualiteit en wordt de term *banci* gebruikt door kinderen en ouders wanneer er 'verkeerd' gendergedrag vertoond zou worden. (Oetomo 1996: 261). Dit eerste komt doordat een tweede betekenis van de term *banci* impotent betekent, vele Indonesiërs zijn dan ook verbaasd dat zij geëngageerd zijn in de prostitutie (Oetomo 1996: 261- 2).

Boellstorff beargumenteert dat hij de *waria* niet in de derde gender constructie zou willen categoriseren, om de reden dat de subjectpositie vorm krijgt binnen de mannelijke gendering.

Als voorbeeld omschrijft hij hoe de toiletten zijn verdeeld in Taman Remaja, een bekende showcase voor *waria* op Oost-Java.

De *waria* wordt ondergebracht bij *pria* en niet bij *wanita*, wat ook suggereert dat de *waria* waargenomen wordt als man en niet als een (aparte) derde gender (Boellstorff 2007: 82 en 109).

"*Waria appears not to be a third term but part of a secondary binarism within maleness.*" (Boellstorff 2007: 109) Ook stelt hij dat *waria* zichzelf zien als ontstaan uit de categorie 'man' en in zekere zin dat altijd zullen zijn (Boellstorff 2007: 90). Hij citeert een informant die dit verduidelijkt: "*I am an authentic (asli) man. If I were to go on the pilgrimage to Mecca, I would dress as a man, because I was born a man. [...] I was born a man and when I die I will be buried as a man, because that is what I am.*"

(Boellstorff 2007: 90).

Een tweede reden waarom hij de *waria* niet als derde gender zou willen categoriseren is dat hij van mening is dat het concept vaak niet voldoende wordt gedefinieerd en er teveel onder zou kunnen vallen (Boellstorff 2007: 82).

Ook Wieringa en Blackwood zijn het hier mee eens, zij stellen dat deze categorie te gelimiteerd is wanneer er gekeken wordt naar ervaringen van mannelijke en vrouwelijke transgender individuen. Zij beargumenteren dat als deze categorie bruikbaar is, het toepasbaar zou moeten zijn op zowel personen met een mannenlichaam en een vrouwenlichaam (Blackwood & Wieringa 1999: 23).

Ik zal hier verder uitgebreid op doorgaan in hoofdstuk 2.1.3.

Oetomo is het hier niet mee eens, hij stelt dat de meest geschikte manier om de *waria* identiteit in Indonesië te omschrijven is als “*a third gender that incorporates both maleness and femaleness*” (Oetomo 1996: 267).

Echter, de *waria* zelf zien zichzelf niet als vrouw, maar als *waria*, niet mannelijk of vrouwelijk, maar beide. *Waria* is de combinatie van het dragen van vrouwen kleding en het hebben van een vrouwelijke ziel in een mannelijk lichaam. Vaak hebben *waria* niet als doel ‘*to pass*’ als vrouw, maar om te lijken op een *waria*. Op deze manier kan er wel gesproken worden van een derde gender subjectpositie volgens Boellstorff (Boellstorff 2007: 109).

Activiteiten die onder “*putting on make-up*” horen, zoals haarstyling, wordt *dandan* of *déndang* genoemd en is een belangrijk aspect van het bekleden van de *waria* subjectpositie (Boellstorff 2007: 93).

“*Warias and non-warias alike, expect that a man who identifies as waria will déndong, and conversely that a man who déndongs on a daily basis is waria.*” (Boellstorff 2007: 93).

Tenslotte is het belangrijk om op te merken dat de *waria* subjectpositie te bekleden is door zowel seksualiteit als gender te omvatten (zij hebben seks met mannen).

Echter is de subjectpositie niet gebaseerd op een seksuele oriëntatie. De *waria* veronderstelt dat hun verlangen naar mannen voortkomt uit het hebben van een vrouwelijke ziel (Boellstorff 2007: 99, Oetomo 1996: 267).

Ook is het hebben van man-*waria* seks te onderscheiden van seks ‘tussen twee mannen’, door de vrouwelijke ziel (Boellstorff 2007: 91- 2). Wat opvallend is dat de *waria* die in de prostitutie werken vaak de vraag krijgen om hun klant te penetreren. Dit staat in contrast met de Westerse notie van wie de actieve en passieve rol bekleedt (Boellstorff 2007: 99). Hierdoor komt naar voren dat de Westerse *male-to-female* travestie of transseksualiteit niet overeenkomt met de *waria* subjectpositie. Het kan namelijk zijn dat het model van ‘passief-actief’ helemaal niet van toepassing is op de relaties tussen *waria* en mannen.

### 2.1.3. Gay

In Indonesië identificeren mensen zichzelf als *gay* of *lesbi* ongeveer vanaf de jaren '70 en verder. Echter zoeken veel Westerlingen een duidelijk temporeel traject waarin *gay* en *lesbi* samenhangen met ‘inheemse’ homoseksualiteiten (Boellstorff 2005b: 35). Dit verlangen naar een ononderbroken geschiedenis is een Westerse traditie, die door de meeste *gay* en *lesbi* niet gedeeld wordt. Zij vinden een dergelijke connectie niet betekenisvol, want “*belonging, recognition and authenticity are legitimated not through history, but by the performance of good deeds (prestasi) in the present.*” (Boellstorff 2005b: 35).

Het is daarbij ook lastig een geschiedenis van *gay* en *lesbi* aan te duiden, doordat betekenissen van begrippen veranderen door tijd en plaats. Bovendien is er weinig tot geen documentatie van homoseksualiteit en transgenderisme uit de koloniale tijd. Wanneer dit er wel is, is het vaak in “*courtly texts*” en zijn dan niet op een dusdanig duurzame wijze geschreven, waardoor het niet duidelijk is of zij de huidige situatie reflecteren (Boellstorff 2005b: 35).

Er is wel een focus geweest door geleerden die zich bezig hielden met seksualiteit naar zogenaamde ‘inheemse’ homoseksualiteiten en transgenderisme. De meest bekende is de eerdergenoemde *bissu*. Zij zijn gelinkt aan pre- Islamitische tradities en het eerste geschreven document stamt uit 1545 toen Antonio de Paiva naar Sulawesi ging (Boellstorff 2005b: 38). Tijdens het uitvoeren van de rituelen kleedden de *bissus* zich op een androgyne manier.

Tegenwoordig worden de *bissus* geassocieerd met mannen, maar uit de Bugis mythologie blijkt dat er ook vrouwelijke *bissus* zijn geweest. Uit de geschiedenis blijkt dat de meerderheid van de *bissus* vrouwen waren. Voor meer dan honderd jaar bestonden de *bissu* rituelen naast die van het Islamitische geloof. Echter veranderde dit drastisch met de komst van de fundamentalistische Islamitische beweging van Kahar Muzakar halverwege de jaren '60 (Boellstorff 2005b: 39). De *bissu* zou volgens de beweging in strijd zijn met de Islam. Als straf werden sacrale objecten vernietigd en moesten de mannen kiezen tussen de dood of het verlaten van de professie als *bissu*.

Als waarschuwing werd de hoofd *bissu* onthoofd en werd zijn hoofd publiekelijk tentoongesteld. Ook vele andere *bissus* ondervonden de dood (Boellstorff 2005b: 39). In de late jaren '90 is er geprobeerd de *bissu* activiteiten te revaliteren, maar het lijkt erop dat dit is mislukt.

Vele rituelen zijn gesimplificeerd en worden enkel opgevoerd voor toeristen (voor meer over *bissu* zie de film ‘*The Last Bissu: Sacred Transvestites of I La Galigo*’ van Rhoda Grauer, 2005).

Een tweede is de *warok-gemblak* relatie die te vinden is in de Ponorogo regio van Oost- Java.

Vandaag de dag is de *warok* subjectpositie bekleed door mannelijke acteurs in het Javaanse drama genre *reog*. De definiërende praktijk van de *warok* is bedoeld om heteroseksualiteit gelegenheid te geven, zij worden geïdentificeerd met moed, trots, agressieve mannelijkheid en mystieke kennis. Echter hangt de mystieke kracht die de *warok* bezit af van het vermijden van het hebben van seks met vrouwen (Boellstorff 2005b: 41).

Vroeger konden *waroks* zowel mannen als vrouwen zijn, echter, evenals de *bissu*, is deze subjectpositie nu geassocieerd met mannen. *Gembaks* zijn jongens tussen de acht en zestien jaar, die *warok* als doublures of huiselijke partners namen (Boellstorff 2005b: 41).

Er wordt verondersteld dat de *warok* geen seks hebben gehad met de *gembaks*, maar wel zou er soms sprake geweest zijn van zoenen of knuffelen (Boellstorff 2005b: 41). Boellstorff benadrukt dat deze zogenaamde ‘inheemse’ homoseksualiteiten en transgenderisme eerder vallen onder wat hij “*ethnolocalized homosexuals and transvestite professional subject positions*”, ofwel ETPs (Boellstorff 2005: 43).



'*Ethnolocalized*' heeft hij benoemt als kritiek op *indigeneity*, en is een concept dat mensen linkt aan plaatsen, maar door dat te doen worden zij ook gelinkt aan tijd.

Boellstorff stelt dat *bissu* en *warok* functies van ETPs illustreren, "*they are found only among some ethnic groups; are linked to rituals or performance; and are usually for men.*" (Boellstorff 2005b: 45). Ook zegt hij dat het benoemen van ETPs als 'seksualiteiten' verkeerd is, omdat zij bovenal professies zijn (met betrekking tot seksuele onthouding) en niet categorieën zijn van *selfhood* die worden georganiseerd rond seksueel verlangen (Boellstorff 2005b: 45).

Gedurende de komende hoofdstukken zal ik de woorden *gay* en *lesbi* gebruiken als hoe Boellstorff ze heeft omschreven. Hij heeft dit gedaan aan de hand van zijn theorie "*dubbing culture*". Deze komt voort uit een controversie uit de late jaren '90 waar de nasynchronisatie van Westerse televisieprogramma's verboden werd. Dit werd gedaan op grond van de veronderstelling dat wanneer Westelingen Indonesisch konden spreken in de massa media, de Indonesiërs niet langer bekwaam zouden zijn een onderscheid te kunnen maken tussen waar hun eigen cultuur eindigde en de authentieke Indonesische cultuur begint (Boellstorff 2005: 5).

Boellstorff stelt "*dubbing culture provides a rubric for rethinking globalization without relying on biogenetic (and, arguable, heteronormative) metaphors [...] which imply prior unities and originary points of dispersion. In dubbing culture two elements are held together in productive tension without the expectation that they will resolve into one. [...] "Dubbing culture" is queer: with dubbing, there can never be a "faithful" translation.*" (Boellstorff 2005b: 5)

Hij stelt voorop dat de termen cursief worden geschreven, omdat het nog eens extra duidelijk maakt dat de termen niet zomaar Engelse woorden zijn met een Indonesisch accent en dat zij verschillend zijn van de Engelstalige betekenis (Boellstorff 2005b: 8).

Zoals in de sociale situering aangegeven, leren de meeste *gay* en *lesbi* Indonesiërs van de termen '*gay*' en '*lesbi*' door de massa media.

In tegenstelling tot *waria* leren *gay* en *lesbi* hun subjectpositie niet door hun gemeenschap of tradities, maar is er een "*reception and transformation of ideas required from outside the home*" (Boellstorff 2005b: 67). De herkenning van de concepten door massa media omvat een shift in hun geseksualiseerde schaal "*it is not only that same-gender desire can be constituted as a subjectivity, but [that it is] also translocal*" (Boellstorff 2005b: 71). Deze schaal heeft volgens Boellstorff twee niveaus: de eerste is nationaal, in de eerste plaats dat de *gay* en *lesbi* subjectiviteiten de Indonesische taal eigen maken en het thema's als nationale eenheid en patriotisme bevat. Op de tweede plaats dat zij zichzelf zien als Indonesiërs ondanks hun seksualiteit, doordat zij niet door cultuur leren wat de concepten van homoseksualiteit inhouden en dus incapabel zijn met '*ethnolocality*'. Dit in tegenstelling tot *waria* die bijhorende concepten wel leren vanuit hun 'cultuur'.

Het tweede niveau is dat de *gay* en *lesbi* hun subjectiviteit zien als gekoppeld aan een transnationale '*imagined community*' (Boellstorff 2005b: 72).

Dit heeft als gevolg dat zij Indonesië, of misschien de hele wereld, indelen in drie werelden *dunia gay*, *dunia lesbi* en *dunia normal* (Boellstorff 2005b: 91). *Normal* referreert hier naar het Indonesische woord voor normatieve vormen van gender en seksualiteit (Boellstorff 2007: 8).

De meeste *gay* en *lesbi* in Indonesië zijn Moslim. Ik vind het hierom belangrijk om kort aan te duiden wat de relatie is tussen de Islam in Indonesië en mannen die zichzelf *gay* noemen, omdat dit een effect heeft op de manier hoe zijzelf met hun seksualiteit omgaan en de manier waarop zij sociaal 'geconstrueerd' zijn.

Seksualiteit in de Islam wordt georganiseerd door het centrale uitgangspunt van een huwelijk tussen een man en een vrouw (*nikah*) (Boellstorff 2005a: 578).

Een heteroseksueel huwelijk is ook een belangrijk uitgangspunt van de Indonesische natiestaat, het concept '*azas kekeluargaan*', het 'familie beginsel', benadrukt dat Indonesië bestaat uit heteroseksuele, nucleaire families en niet uit individuen.

"*National belonging and heterosexuality are mutually defining and supporting, and those who fall outside official sexual norms are failed citizens.*" (Boellstorff 2005a: 578). Deze staatsideologie reguleert dus, vooral, de vrouwelijke seksualiteit.

De *gay* Indonesiërs hebben meestal twee standpunten over hun seksualiteit: 1. Het is een zonde/ zondig en 2. Het is niet een zonde/ zondig en als dat al zo is, zou het gemakkelijk vergeven worden door God (Boellstorff 2005b: 183). Het eerste standpunt heeft een tweedeling.

Een gedeelte van deze groep is van mening dat *being gay* of *gayness* zondig is, dus bijvoorbeeld het verlangen naar *the same*. Een ander gedeelte is van mening dat zij zondigen door de handelingen, dus het handelen naar die verlangens en niet door de gedachten en fantasieën hiervan.

Als gevolg hiervan vermijdt een groot gedeelte van deze groep seksuele handelingen, in het bijzonder penis- anale seks (Boellstorff 2005a: 579). Een ander gevolg hiervan is dat deze groep heteroseksueel trouwt.

Het tweede standpunt, die de meeste *gay* Indonesiërs hebben, komt voort uit de interpretatie van *gay* Moslims over hun geloof. Zij geloven dat zij gecreëerd zijn door God en dat Hij hen zo heeft gemaakt en daarom niet zondigen, omdat het zo heeft moeten zijn (Boellstorff 2005a: 579).

#### 2.1.4. *Lesbi*

Zoals in het vorige hoofdstuk is geschreven noemen de *gay* en *lesbi* in Indonesië zich ongeveer vanaf de jaren '70 en verder als zodanig. Wieringa zegt dat vanaf de jaren '80 het onderwerp ook genoemd werd in persberichten, waarin liefde tussen vrouwen op een sensationele manier werd verwoord (Wieringa 2000: 450). Hiervoor waren er, volgens Wieringa, geen gay of lesbibewegingen in Indonesië. De berichten portretteerden de vrouwen op een stereotyperende manier en hun keuze werd gezien als afwijkend van de 'normale heteroseksualiteit' (Wieringa 2000: 450). Bovendien werd er gesuggereerd dat dit 'perverse' en 'exotische' gebruik geïntroduceerd was in het 'onschuldige' Indonesië door het decadente Westen (Wieringa 2000: 450). Net als mannelijke homoseksualiteit, werd lesbianisme ook als ziekte gezien die met een juiste vorm van behandeling door een gekwalificeerde psychotherapeut genezen kon worden (Wieringa 2000: 450). *Same-sex* activiteiten werden in verband gebracht met prostitutie, promiscuïteit en andere 'moderne' en urbane ondeugden, zoals discotheken, drugsgebruik en wilde nachtlevens (Coppens in Michalik & Coppens 2009: 177, Wieringa 2000: 450).

*Same-sex* activiteiten tussen vrouwen is, natuurlijk, niet iets nieuws in Indonesië. Echter is hier nog minder over bekend dan over mannelijke homoseksualiteit. Dit, stelt Wieringa, geeft twee belangrijke problemen in het vergelijken tussen de twee. In de eerste plaats is dat vrouwelijke seksualiteit vaak gezien wordt als iets dat niet past in het vrouwelijke genderbeeld, ze moeten namelijk vriendelijk, zachtmoedig en seksueel verlegen zijn.

Waar mannen juist vaker gestimuleerd worden om seksueel agressief, grof, moedig en naar buiten gericht moeten zijn (Wieringa 2000: 451). In de tweede plaats is het feit dat mannelijke observanten intieme domeinen van vrouwen vaak hebben genegeerd of geen toegang kregen hierin (Wieringa 2000: 451 en 1990).

Ook in de antropologie zelf is er weinig aandacht geweest voor vrouwelijke homoseksualiteit, ze geeft drie mogelijke indicaties die zouden kunnen verklaren dat het onderwerp als taboe gezien werd.

Als eerste dat de (mannelijke) antropoloog sterk beïnvloedt werd door de waardeoordelen die door mannen bepaald werden in de interpretatie en waardering van het onderwerp; als tweede dat het onderwerp een lage wetenschappelijke waarde zou krijgen door collega's; en als derde het werk en het leven van Margaret Mead die zich bezighield met seksualiteit (zij had namelijk een aantal minnaressen) (Wieringa 1990: 3- 4). Echter roept de laatste indicatie van Wieringa ook vragen op, waarom juist het leven en de seksuele escapades van Mead een negatief beeld hadden gevormd en de aandacht hiernaar tegen hebben gewerkt. Het zou namelijk ook zo geweest kunnen zijn dat dit juist interesse opriep.

Zoals in het vorige hoofdstuk is geschreven zal ik de term *lesbi* gebruiken als een overkoepelende term zoals Boellstorff deze heeft omschreven “*not only feminine women, but also masculine women who sometimes think of themselves as women with men’s souls.*” (Boellstorff 2005: 5). De term *lesbi* refereert dus niet alleen naar de seksuele oriëntatie, maar ook naar het uiterlijk. Het verschil tussen de vrouwelijke personen met een vrouwenlichaam en de mannelijke personen met een vrouwenlichaam, is aan te duiden in verschillende termen die deze personen zelf gebruiken. In het Westen is dit verschil meestal benoemd als ‘butch/ butchy’ (mannelijk) en ‘femme’ (vrouwelijk). In Indonesië worden de vrouwelijke *lesbi* vaker *cewek* genoemd en de mannelijke *hunter* of *cowok* (Boellstorff 2005: 5).

Een andere term die gebruikt wordt voor mannelijke *lesbi*, vrouwen die zich kleden als een man, is *tomboy* of *tomboi* (Blackwood 1999: 81, Boellstorff 2005: 5). Blackwood schrijft dat de term gebruikt wordt voor vrouwen die handelen op de wijze van mannen (*gaya laki-laki*) (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 181). De *tombois* nemen dus de kledingstijl, gedragingen, beroepen, en andere gewoonten aan van de ‘man’ in hun samenleving (Wieringa 2011: 58). Blackwood benadrukt dat de *tomboi* niet een Indonesische versie is van *butch*, maar dat zij mannen zijn. Ze is hiertoe tot de conclusie gekomen door haar persoonlijke ervaring met haar vriendin. Blackwood schrijft dat haar vriendin zich voelt als een man en dit wilde zijn, bovendien moest Blackwood haar/hem benaderen als man. Door bijvoorbeeld te zeggen dat z/hij *gagah* (knap, gebruikt voor mannen) is in plaats van *cantik* (mooi, gebruikt voor vrouwen) (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 186).

*Tombois* zijn er trots op dat zij dingen doen als een man: ze kunnen *koa*<sup>1</sup> spelen, roken als een man, gaan alleen uit (vooral ‘s avonds) en rijden motoren. Bovendien zien zij het baren van een kind als iets buitensporigs, omdat zij man zijn (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 188).

Blackwood beargumenteert dat, doordat *tombois* zichzelf construeren als mannelijk en hun relaties als heteroseksueel, zij gender *transgressors* zijn. Ook wijst dit op de dominante aanwezigheid van het normatieve model van gender en heteroseksualiteit in Indonesië (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 189).

Blackwood benadrukt dat dit echter de kwestie oproept van de relatie tussen gender ideologie en gender transgressie. Ze gaat tegen de beweringen in van sommige theoretici dat ‘vrouwen’ ‘mannen’ worden door hun seksuele verlangen naar vrouwen.

Dit zou betekenen dat “*women’ are not allowed ‘freedom of sexuality’, they are forced to pass as men [...] in order to be with women. [...] the constraints on their sexual desire, which arise from an ideology of male dominance and men’s control of sexuality, force women to transgress.*” (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 190). Blackwood ontkent niet dat dit het geval kan zijn in sommige culturen, maar stelt dat dit onwaarschijnlijk is voor *tombois* in Indonesië.

---

<sup>1</sup> Een soort pokerspel

Ze beargumenteerd dat *tombois* vaak al een mannelijke gender hebben gevestigd voordat zij zich bewust waren van hun seksuele verlangens en het dus niet dit verlangen naar vrouwen is geweest dat de *tomboi* 'ertoe heeft gedreven' om de mannelijke identiteit aan te nemen (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 190).

*Tombois* stellen zichzelf dus voor als mannelijk, maar er is een contradictie tussen hoe zij zichzelf definiëren en hoe een meerderheid van de Indonesische maatschappij dit doet. De constante druk om heteroseksueel te trouwen en de dreiging van een gedwongen huwelijk, laat zien dat in Indonesië het lichaam de genderrol bepaalt (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 192). Binnen het heersende seks/ gendersysteem is het ontkennen van het vrouwelijke lichaam niet toegestaan, dit heeft als resultaat dat de *tomboi* afgewezen wordt, door anderen, om deel te nemen in familie- en gemeenschapsleven als een man. Dit laat zien dat de genderidentiteit *tomboi* gezien wordt als deviant, als een transgressie die ongeoorloofd en onwettig is. Hun mannelijkheid mist dus culturele validiteit (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 193).

De *tomboi*, zegt Blackwood, kan gezien worden op het niveau van de staat als het afwijzen van een onderdrukkende gender ideologie. De Indonesische staatsideologie en een groot gedeelte van het beleid, zijn georiënteerd op de nucleaire familie, hoewel er ook nog andere vormen van families zijn zoals polygamie (zie de film "*Berbagi Suami*" van Nia Dinata, 2006). Ook wordt er door de staat beargumenteerd dat het moederschap de traditionele rol is, al voor de Nederlandse kolonisatie, voor vrouwen in Indonesië (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 193). Volgens Gayatri is dit argument gebruikt om homoseksualiteit te ontmoedigen (Gayatri 1993 in Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 193).

De nationale en religieuze boodschap voor vrouwen in Indonesië, is dat het hun plicht is te trouwen en om vrouwelijk te zijn. "*This concept of the family is not representational but normative; it has been aimed not at accurately representing the diverse social entities that we call families, but at presenting a model that all families are supposed to emulate, directed toward the furthering of goals that always exceed the boundaries of the family itself*" (Brenner in Boellstorff 2007: 198, zie ook Brenner 1998).

Echter kan de *tomboi* door middel van het discourse van moderniteit (educatie, carrières, bereiken van een middenklasse status) een ruimte creëren waarin het mogelijk is een toekomst te verkrijgen (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 199-200). Blackwood benadrukt dat *tombois* niet gezien moeten worden als *female-to-male* transgenders (Blackwood in Blackwood & Wieringa 1999: 201).

Volgens Wieringa hebben *butch lesbi* in Jakarta veel karakteristieken overeen met *waria*: ze zijn geboren in een vrouwelijk lichaam, maar voelen, meestal al op jonge leeftijd, dat de vrouwelijke gender niet bij hen past.

Net als *waria* geloven zij dat hun transgenderisme veroorzaakt is door 'natuurlijke' factoren "*They employ a medical, naturalized discourse about themselves, asserting that they are born like this.*" (Wieringa in Blackwood & Wieringa 1999: 23). Zij zien zichzelf noch als man noch als vrouw en zijn in hun verschijning en gedrag meer overeenstemmend met mannelijk gendergedrag, maar categoriseren zichzelf niet als zijnde man, in tegenstelling dus tot de hierboven omschreven *tomboi* (Wieringa in Blackwood & Wieringa 1999: 23). Het seksueel verlangen is hun grootste motivatie, zij nemen de mannelijke rol aan tijdens seksuele gemeenschap met de *femme lesbi* en zijn niet altijd blij dat hun vrouwelijke lichaam dit lastig maakt (Wieringa in Blackwood & Wieringa 1999: 24).

## 2.2. *Queer cinema in Indonesië*

Gezien ik in mijn thesis zowel literatuuronderzoek doe als filmonderzoek zal ik in dit hoofdstuk specifiek ingaan op cinema in Indonesië. Film is een heel toegankelijk en gebruikelijk medium om beelden over te brengen naar het publiek. Of het nou representaties zijn in de vorm van een documentaire, het creëren van bewustzijn of 'gewoon' een entertainmentfilm met thema's als liefde, drama, actie, moorden of een combinatie van het voorgaande, iedereen heeft wel een film die zijn of haar leven heeft veranderd of zodanig emotioneel heeft geraakt. Mijn onderzoeksvraag is hoe 'queer' subjectposities worden ge(re)presenteerd in Indonesische cinema, om na te kunnen gaan of deze films als voorbeeldfunctie kunnen worden gezien. Om deze vraag te kunnen beantwoorden moet ik ook kijken naar de geschiedenis van cinema in Indonesië en hoe 'queer' hierin is gebruikt.

In dit hoofdstuk zal ik eerst naar de algemene geschiedenis kijken van de filmindustrie in Indonesië en zal daarna ingaan op de (re)presentaties van 'queer' hierin.

Ook zal ik kort ingaan op de huidige ontwikkelingen van queer cinema in Indonesië.

### 2.2.1. *Algemene geschiedenis*

Michalik schrijft dat er, ondanks de bijna onbekendheid van Indonesische filmmakers in de globale filmwereld, een lange filmgeschiedenis is. Ze schrijft dat er in 1900 geïmporteerde films vanuit Europa en de Verenigde Staten vertoond werden in Nederlands-Indië.

Door de dominante aanwezigheid van buitenlandse films en de documentaire filmmaatschappij die verbonden was met Nederland, was het moeilijk om een onafhankelijk Indonesische filmproductie op te zetten (Michalik 2009: 7). Echter was de eerste filmproductie die op Indonesische grond, of toen nog Nederlands- Indië, gemaakt werd niet door een Indonesiër gefinancierd, maar door de Europeanen Heuvelop en Kruger. Deze film "*Loetokeng Kasaroeng*" uit 1926 was gebaseerd op een Javaanse legende (Michalik 2009: 7).

Nadat Indonesië onafhankelijk was verklaard in 1945 werd de filmindustrie gedomineerd door de artistieke elite die de Indonesische film hebben gevormd. Drie belangrijke filmmaatschappijen werden opgezet: Perfini, door Usmar Ismail ("*the father of Indonesian film*" volgens Michalik); Persari, door Djamaluddin Malik; en de publieke filmmaatschappij PFN (Michalik 2009: 8-9). De maatschappijen wilden, natuurlijk, ook gehoor geven aan de wensen van het publiek, maar dit was moeizaam door het strikte censuurbeleid.

De films die gemaakt werden sloten aan op de wensen en idealen van de toenmalige president Sukarno. Ook werden er veel films geïmporteerd vanuit buurlanden en later ook vanuit India en de Verenigde Staten.

In de jaren '50 en '60 draaide de kunstwereld mee met het gedachtegoed van Sukarno, hij ging meer in op communisme en socialisme en dit was ook te merken in de filmindustrie, homogeniteit tussen Indonesiërs was een belangrijk onderdeel in de gemaakte films (Michalik 2009: 9). Sen stelt dat Indonesische cinema, politiek is. Cinema in Indonesië is, volgens Sen, altijd afhankelijk geweest van politieke machten, zoals censuur, subsidies en de regulatiecontrole (Sen 1994)

Dit was ook het geval toen Suharto president werd, toen hadden de films meer een focus op modernisatie en economische groei. Hoewel er gestimuleerd werd vanuit de regering om meer nationale films te maken, was het nog vrij makkelijk om films te importeren. Dit resulteerde in een grote komst van *sex-and-crime* films, echter resulteerde dit in het aanpassen van het al bestaande censuurbeleid, dat weer een invloed had op de kijkers voor de nationale films (zie voor verdere literatuur Karl Heider en Krishna Sen over de geschiedenis en ontwikkelingen van cinema in Indonesië).

Gedurende de hele Indonesische filmgeschiedenis is er gebruik gemaakt van de mogelijkheid om door films sociale en politieke situaties te vertellen, dit werd gedaan op een indirecte of verkapt manier. De mate van maskeren hing af van de mate van onderdrukking op dat moment. Een traditionele manier om kritiek te geven in de vorm van indirecte en plagende toespelingen is bekend in Indonesië als *sindiran* (Hanan in Michalik & Coppens 2009: 15).

Het 'probleem' nu is dat de bioscopen vooral van de American Group 21 zijn, die in hun theaters met name uit het Westen geïmporteerde films draaien. Dit, zegt Michalik, resulteert in dat de nationale films in een beperkt aantal theaters vertoond kunnen worden en het publiek hiervoor klein is (Michalik 2009: 10).

Echter, denk ik zelf, dat hier ook vraagtekens bij gezet kunnen worden omdat het misschien een wisselwerking is van vraag en aanbod.

### 2.2.2. (Re)presentaties van 'queerness' in Indonesische massa media en cinema

Zoals eerder geschreven in de inleiding, zijn verbeeldingen en vermeldingen naar alternatieve vormen van gender en seksualiteit vaak gepaard met een negatief stigma.

De *waria* lijkt door de nationaal geaccepteerde rol die zij heeft, ingebed te zijn in de maatschappij, maar blijft een negatief stigma houden. Wel zijn zij hierdoor meer zichtbaar dan de *gay* en *lesbi* subjectposities.

Coppens haalt het voorbeeld aan dat Boellstorff heeft gebruikt om aan te tonen dat discriminatie tegen *gay* en *lesbi* nog steeds erg sterk is.

Het voorbeeld betreft de zaak van de seriemoordenaar Verry Idham Henyansyah in 2008, waarbij de seksualiteit van de moordenaar maandenlang de headlines domineerde. Verry, of Ryan zoals hij ook bekend staat, is openlijk homoseksueel en heeft bekend elf moorden te hebben gepleegd, waaronder een peuter van drie jaar (ABC News 2009). De media-aandacht voor de seriemoordenaar heeft ertoe geleid dat homoseksuelen gestigmatiseerd werden als zijnde gewelddadig en geobsedeerd met seks. De reactie van religieuze leiders en veel leden van de overheid was dat mensen dit gedrag moesten voorkomen door zich als burgers te gedragen, in andere woorden door te trouwen en kinderen te krijgen, oftewel heteroseksueel zijn (Coppens in Michalik & Coppens 2009: 178). Homoseksualiteit wordt dus in verband gebracht met gevaarlijk en gewelddadige gedragingen en karakters.

De seriemoordenaar zelf gaf aan te willen trouwen, met een vrouw, vermoedelijk om een presidentieel pardon te krijgen. Zelf zei hij hierover dat hij wilde trouwen omdat hij denkt dat een huwelijk een herstelproces is van het leven (The Jakarta Globe 2010).

Murtagh schrijft dat "*Istana Kecantikan*" uit 1988 de eerste film is waarin het *gay* karakter behandeld in plaats van het *waria* karakter (Murtagh 2006: 211). Hij stelt dat de film "*engages with issues of homosexuality and the position of gay men in Indonesian society*" (Murtagh 2006: 217). In de jaren '90 zijn er nog twee films geproduceerd ("*Gadis Metropolis*" 1992 en "*Pergaulan Metropolis*" 1994) waarin *gay* en *lesbi* karakters werden verbeeld, echter zijn deze meer te koppelen aan erotiek dan aan serieuze worstelingen met aspecten van seksualiteit (Murtagh 2006: 217).

Hij schrijft dat er een aantal films zijn, naast "*Arisan!*", waarin *gay* en *lesbi* karakters voorkwamen. Onder andere "*Tentang Dia*" (2005) en "*Janji Joni*" (2005). Murtagh stelt dat "*Istana Kecantikan*": "*certainly [is] not a positive portrayal of gay life in Indonesia, it is more complex, and perhaps not as pessimistic as has been suggested. The fact that the film deals exclusively and centrally with this topic at all should be seen as a reflection of the emerging understanding and public recognition of gay culture in Indonesia in the 1980s*" (Murtagh 2006: 229).



De film “*Arisan!*” (Nia Dinata, 2003), die ik in hoofdstuk 3.2.1. zal gaan analyseren, wordt gezien als de eerste Indonesische film die het *gay* karakter als positief behandelt en werd bovendien ook bekend doordat het de eerste *same-sex* kus in een film laat zien.

De boodschap van de film is ‘*to be yourself*’ en de film eindigt in de acceptatie van de seksuele geaardheid van de hoofdpersoon door zijn familie en vrienden. Dit werd gezien als *groundbreaking*, omdat er vaak in films die ‘controversiële’ onderwerpen aansnijden er getracht wordt het weer ‘normaal’ te maken. In het geval van homoseksualiteit zou ‘normaal’ dus heteroseksueel zijn en in het geval van transgenderisme het aannemen van de biologische sekse.

*Gay* en *lesbi* Indonesiërs krijgen dus vrij weinig representaties vanuit hun land te zien in de massa media en films, en wanneer dit gebeurt zijn deze vaak negatief, zijn ambivalent, of voor een deel gecensureerd. Hoewel homoseksualiteit gedecriminaliseerd werd in de nationale wetgeving in 1997, is het hebben van *same-sex* activiteiten wel verboden voor moslims in Aceh, Sumatra.

Het censuurbeleid heeft een relatie tot de in 2008 aangenomen anti-pornografie wet, waarin de criminalisering van homoseksualiteit naar voren komt. Een voorbeeld hiervan is artikel 8 paragraaf 1 in de wetgeving van Palembang, Sumatra. In artikel over de ‘*eradiction of prostitution*’ staat vermeld dat homoseksuele seks, lesbianisme, sodomie, seksueel misbruik en andere pornografische handelingen onder ‘prostitutie’ vallen (GLHRC 2007).

Het eerdergenoemde Q! Film Festival (QFF) biedt de mogelijkheid aan queer Indonesiërs om, in een veilige ruimte, openlijk uit te komen voor hun seksuele geaardheid, te discussiëren, maar ook om het publiek een ander perspectief te bieden over ‘queerness’ (Badalu in Coppens & Michalik 2009: 181). Echter kent het festival ook een aantal obstakels, zoals de censuurwet en de anti-homo protesten door onder andere de Islamic Defence Front. Het festival bestaat nu tien jaar en blijft een voorbeeldfunctie bekleden en een veilige ruimte bieden voor queer Indonesiërs. Echter stelt Coppens vast dat “*due to the negative reports in the media, many people are even more afraid of being stigmatised and discriminated.*”

*Homophobia from the wider population has caused the queer population to stay mostly underground.*” (Coppens in Michalik & Coppens 196). Dit zou ook kunnen verklaren dat de meeste *gay* en *lesbi* wel *out* zijn maar dan alleen in de *dunia gay* en *dunia lesbi* en niet in de *dunia normal*.

### 2.3. Deelvragen

Nu ik de definities uiteen heb gezet en de relevante literatuur heb besproken kan ik een aantal deelvragen gaan formuleren. Allereerst een aantal mededelingen betreffende de rest van mijn thesis. Aan de hand van het bestuderen van de literatuur kies ik ervoor om bepaalde termen cursief te schrijven, deze zijn *waria*, *gay*, *lesbi* en *normal*.

Ook zal ik de ‘subcategorieën’ van deze termen cursief schrijven, dus *banci*, *cewek*, *cowok*, *tomboi*, *butch lesbi* en *femme lesbi*.

Ook zal ik bepaalde Engelse termen niet vertalen naar het Nederlands, omdat ik hier niet een goede vertaling voor heb kunnen vinden waar ik tevreden mee ben.

Dit zijn *female-to-male*, *male-to-female*, *transgressor* en *same-sex*, deze zal ik ook cursief gebruiken omdat het Engelstalige termen betreffen. Ook andere Engelstalige termen zal ik cursief gebruiken.

Mijn hoofdvraag is "*Hoe worden waria, gay en lesbi queer subjectposities ge(re)presenteerd in Indonesische cinema?*"

Dus moeten mijn deelvragen betrekking hebben op (re)presentatie, cinema en Indonesië.

Ik heb om deze reden gekozen de volgende deelvragen te formuleren om mijn hoofdvraag te kunnen beantwoorden:

1. Hoe worden queer Indonesiërs gepresenteerd in *mainstream* films?
2. In welke filmgenres worden de queer Indonesiërs geportretteerd?
3. Wat zijn de ontwikkelingen in (re)presentaties van queer in Indonesische films?

### 3. Empirische hoofdstukken

In de komende drie hoofdstukken zal ik de gevonden literatuur gaan koppelen aan de films. Dit zal ik gaan doen door de films te analyseren aan de hand van de literatuur. Zoals ook vermeld in het voorwoord, heb ik de films niet simpelweg 'gekeken', maar heb ik ze met een analytische blik gekoppeld aan de literatuur en sociale situering. In de komende hoofdstukken zal ik de presentaties in de films in relatie tot de realiteit problematiseren, door verschillende dimensies in de films te analyseren aan de hand van de literatuur. Ik vind het belangrijk om, als (bijna) antropoloog, zoals Spitulnik omschrijft, de verschillende processen, producten en toepassingen van massa media te onderzoeken als complexe onderdelen van de sociale werkelijkheid (Spitulnik 1993: 307).

Ik heb gekozen om dezelfde volgorde aan te houden als van mijn theoretisch kader. In het eerste hoofdstuk zullen dus films over *waria* worden besproken, in het tweede hoofdstuk *gay* en in het laatste hoofdstuk *lesbi*. Ik heb hiervoor gekozen, omdat de subjectposities in de films niet tot weinig elkaar benoemen. Dit hoofdstuk zal in hoofdstuk 4 met een conclusie over de films in combinatie met de literatuur worden afgesloten.

#### 3.1. *Queer film waria*

##### 3.1.1. *Tales of the Waria*

(USA 2011, Kathy Huang)

"Tales of the Waria is the most realistic depiction of the lives of transgendered Indonesians I have ever encountered." Tom Boellstorff (thewaria.com)

In deze documentaire film wordt de kijker uitgenodigd om een intieme blik te nemen in het leven van de *waria* gemeenschap en hoe zij omgaan met liefde, geloof en familie in Makassar, Zuid Sulawesi. De film is gemaakt door de Chinees- Amerikaanse filmmaakster Kathy Huang in samenwerking met Tom Boellstorff als academisch adviseur en verschillende Indonesische associate producers (onder wie ook *waria*). In de film maken we kennis met Tiara, Mama Ria, Suharni en Firman. Door de gekozen shots is te zien waar, in welke omstandigheden, de *waria* in Zuid Sulawesi leeft. De shots laten namelijk zien hoe de omgeving eruit ziet (vissersplaats, strand, urbane gebieden), wat er gebeurt (visverkoop, een markt, kinderen die spelen en Moslims die bidden) en op een indirecte manier met welke normen en waarden zij te maken hebben (Garuda<sup>2</sup> en het Islamitische maanstersymbool).

---

<sup>2</sup> Symbool voor de vijf basisprincipes 'Pancasila' van de Indonesische Staat. 1. Geloof in de ene en enige God; 2. Rechtvaardig en beschaafde menselijkheid; 3. De eenheid van Indonesië; 4. Democratie geleid door de innerlijke wijsheid uit de unanimitieit die voortkomt uit overwegingen van afgevaardigden onderling; en 5. Sociale rechtvaardigheid voor de gehele Indonesische bevolking.

In dit hoofdstuk zal ik de vier *waria*, individueel 'analyseren', hiermee bedoel ik een *close reading* van hun verhaal dat gefilmd is. Ik zal dit doen door steeds hun uitspraken en handelingen terug te koppelen naar de literatuur. Ik bespreek hen in volgorde van verschijning.

### *Het verhaal van Tiara*

*"I think God created me and my fellow warias to make this world more beautiful"* (Tiara in *"Tales of the Waria"*, 2011: 2:55")

Tiara is tevens ook een associate producer van de film. In de eerste scene zie je haar een schoonheidswedstrijd regisseren, waarbij ze andere *waria* aanwijzingen geeft wat er tijdens de wedstrijd moet gebeuren. Er wordt onder andere gerepeteerd op de volgorde van lopen en er worden ook inschrijvingen voldaan. Tijdens dit 'spektakel' hoor je haar in een voice-over vertellen wie/ wat zij een *waria* vindt: *"a waria is a man who has the soul, instinct and feelings of a woman"* (2:46"). Dit is exact hoe Boellstorff en Oostvogels de *waria* omschreven (Boellstorff 2005b, 2007, Oostvogels 1992). Ook vertelt zij dat *waria* geloven dat zij als man geboren zijn en terug moeten keren tot God als zodanig. Om deze reden ondergaan veel *waria* geen geslachtsveranderende operatie (3:32"). Ook dit komt overeen met wat Boellstorff heeft geschreven (Boellstorff 2007: 90). Tiara vertelt dat zij om die reden ook niet een dergelijke operatie zal ondergaan, maar zou wel willen dat haar gezicht mooier was. Door het opdoen van make-up kunnen *waria* hun uiterlijk zodanig aanpassen dat zij er nog 'vrouwelijker' uitzien. Tijdens de show en de scene waarin Tiara haar make-up opdoet voor haar fotoshoot, is te zien dat het creëren van jukbeenderen, of het accentueren hiervan, erg belangrijk is. Dit laat ook zien dat *dandan* een belangrijk onderdeel is van *waria* zijn, zoals Boellstorff heeft geschreven (Boellstorff 2007: 93).

Zij vertelt dat de acceptatie van *waria* groot is in Makassar door de geschiedenis die de stad, voor de komst van de Islam, heeft met mannen die zich als vrouw kleden. De *bissu* die werden toevertrouwd om de zorg van de koning op zich te dragen (6:36"). Dit laat zien dat *waria* hun geschiedenis reflecteren op een '*national imaginary*' (Boellstorff 2007: 104). Ook is in haar verhaallijn te zien dat *waria* hun kennis en andere concepten leren vanuit hun cultuur en van andere *waria*. Zij heeft namelijk een protegé, Febri, die met haar 'meeloopt' en alles over *waria* van Tiara leert (6:36").

Wat opvallend is dat bij de bekendmaking van de winnares van de wedstrijd zij vergezeld wordt op het podium door zeer gespierde mannen die ingesmeerd zijn met olie, ook hebben deze mannen (zonder verklaring) hun broeksknoop geopend (7:00"). Dit is mogelijk te verklaren doordat *waria* gezien worden als extra vrouwelijk, vrouwelijker dan 'gewone' vrouwen, en gespierdheid (mogelijk) het uitgangspunt is voor mannelijkheid (zie ook Fenella Cannell 1999 voor deze notie over de *bakla* in de

Filipijnen).

Wat ook opvalt is de diversiteit in het publiek, er zijn mannen, vrouwen en *waria* aanwezig. Tijdens de introductie lijkt het alsof de wedstrijd eigenlijk voor *waria* is, omdat de gasten (dus alle anderen) na de *waria* welkom worden geheten.

Wanneer Tiara naar haar moeder gaat om de foto's van de shoot te laten zien, komt de moeder heel trots over en zegt zelfs "*Gosh Tiar, you've really become a real woman. You look so beautiful (cantik)*" (24:30"). Echter vertelt ze in de scene hierna dat ze verdrietig wordt van het bekijken van de foto's en het niet leuk vindt, maar dat ze er niks aan kan doen "*He's still my son*" (24:50").

Tiara vertelt dat ze vroeger simpele dromen had, ze wilde lachen, gelukkig zijn en plezier maken. Haar vader benadrukte echter om nooit een *waria* te worden. Ze vertelt dat dit haar tot een '*weird kid*' had gemaakt. Waardoor ze zich thuis onderdanig gedroeg en stil was, maar wanneer ze buiten was zij zich als een gek (*gila*) persoon gedroeg.

Dit alles, vertelt ze, heeft haar niet veranderd ze is altijd een *waria* gebleven. Ik vond het mooi dat, terwijl we haar dit horen vertellen in voice-over, we haar zien playbacken en zingt "*This is it [...] And I deserve respect and decency*" (26: 20").

Ook vertelt ze aan Febri dat ze zeven jaar lang een relatie had. De relatie ging uit, omdat hij met een 'echte' vrouw wilde gaan trouwen (28:00"). Ze vertelt dat niemand van zijn familie en vrienden wisten van hun relatie en zij hem geen kinderen kon geven (49:30"). Tiara zegt "*I was just a waria. I was just a place to stop until he found a woman.*" (49: 46"). In haar laatste scene zegt ze dat niet iedere *waria* het geluk heeft om een partner te hebben, maar zij ondanks dit wel kan lachen. Ze eindigt hetzelfde als hoe ze de film begon, door te vertellen dat *waria* zijn Gods wil is en dat *warias* er zijn om de wereld een mooiere plek te maken (53:40").

#### *Het verhaal van Mama Ria*

"*Love is important for a waria. It completes her life. She must find love.*" (Mama Ria in "*Tales of the Waria*", 2011: 50:26")

De verhaallijn van Mama Ria laat ook in de eerste scene zien dat *waria* werkzaam zijn in, onder andere, salons. Ze geeft de aanwezigen in haar salon, en daarbij ook de kijker, een uitleg hoe je make-up op moet doen (7:43"). Ze vertelt dat "*Other waria call me Mami out of respect. They see me as the head of the waria in Makassar.*" (8:21").

Uit haar verhaal blijkt dat ze al sinds de lagere school wist dat zij zich niet een jongen voelde, dat zij *waria* was. Ze vertelt dat ze nooit wist hoe ze zich moest gedragen als een echte jongen, om deze reden heeft zij alleen school gehad tot de derde klas. Ze werd namelijk van school gestuurd, omdat er gezegd werd dat ze zich moest kleden als een jongen en dit wilde ze niet (9:32").

Na deze gebeurtenis werd zij naar Makassar gebracht en kwam ze erachter, doordat zij andere *waria* zag, dat ze niet alleen was. Dit komt ook overeen met wat Boellstorff schrijft over het “Oh” moment van de *waria*, ze herkennen zichzelf in andere *waria* en worden daardoor bevestigd in hun gevoel (Boellstorff 2007: 88). Ook wordt in dit verhaal bevestigd dat de subjectpositie niet voortkomt uit het verlangen naar mannen, maar uit het gevoel van het niet-jongen zijn.

Mama Ria heeft al gedurende achttien jaar een relatie met de politieagent Pak Ansar. Hij is getrouwd en vertelt dat de meeste mannen *waria* als ongepast zien, maar hij ziet hen als creatief en met een passie voor het leven (10:21”).

Mama Ria vertelt dat zij elkaar hebben ontmoet toen zij hem een knipbeurt gaf en uiteindelijk ontstond er een romantische relatie (10:50”). Pak Ansar vertelt dat hij nooit bang is om uitgelachen te worden, omdat het niet ‘anders’ voelt en bovendien negeren zij mensen die hen wel uitlachen (11:32”).

Pak Ansar is getrouwd met Ety, zij vertelt dat ze nooit jaloers is op de relatie tussen haar man en Mama Ria, omdat ze haar hart en handelingen goed kent. Ze is er zeker van dat Mama Ria haar nooit pijn zal doen. Bovendien vraagt ze zich af waarom ze jaloers moet worden op Mama Ria, als zij ook niet jaloers werd toen haar man met andere vrouwen was (12:00”). Bovendien is zij blijer wanneer Pak bij Mama Ria is en geeft hen hiertoe ruimte (12:57”).

Mama Ria vertelt dat wanneer zij bij zijn gezin is, zij als eerste geplaatst wordt en Ety haar zelfs naar Pak toedrukt.

Dit spreekt een beetje tegen wat Boellstorff schrijft over de acceptatie van de vrouw. Hij schrijft namelijk dat die acceptatie komt doordat zij denken dat het waarschijnlijker is dat de *waria* de man geld geeft in plaats van andersom, er is geen kans op buitenechtelijke kinderen en een dergelijke relatie is gemakkelijk te verbergen voor de omgeving (Boellstorff 2007: 101).

Tijdens een dag in het waterpark is te zien Ety en Mama Ria goed met elkaar omgaan, ze lopen namelijk gearmd door het park heen, praten over jeugdherinneringen en gaan samen op de foto (29:00”). Mama Ria vertelt dat ze er van bewust is dat zij de tweede vrouw in Pak Ansar’s leven is en hij minder aandacht voor haar heeft dan voor zijn eerste vrouw.

Mama Ria legt uit dat zij denkt dat dit komt doordat zij al wat ouder is, geen make-up meer draagt en haar kapsel kort is. Ze heeft om die reden besloten dat ze meer haar best moet doen om eruit te zien als een ‘echte vrouw’ voor haar man (30:10”). Vervolgens zien we haar bij de plastisch chirurg zitten waar zij haar lippen laat vergroten, ze vertelt dat ze dit doet, zodat Pak Ansar meer aandacht voor haar zal hebben (30:58”). Echter blijkt in een volgende scene dat zij inmiddels drie maanden problemen hebben. Mama Ria vertelt dat de relatie anders is dan eerst.

Ze vertelt ook dat ze niet zal smeken of hij terugkomt, omdat “*It would violate my pride as a woman*” (41:42”). Mama Ria heeft uiteindelijk besloten om te scheiden van Pak Ansar (50:20”). Ze vertelt in haar laatste scene dat liefde het belangrijkste voor een *waria* is en wanneer zij faalt ze niet moet

opgeven, maar verder moet zoeken (50:26”).

Dit is wat zij aan het doen is, ze heeft zich ‘weer’ opgemaakt en gaat op zoek naar een nieuwe liefde.

### *Het verhaal van Suharni*

*“I think love is extraordinary. Especially when it’s with someone from the same sex”* (Suharni in *“Tales of the Waria”*, 2011: 14:22”)

Suharni haar eerste scene is op de markt, waar zij een kledingstuk zoekt voor haar vriend om cadeau te geven. Ze vertelt dat ze echt gelooft dat haar vriend van haar houdt en om haar geeft en dat dit bijzonder is, omdat niet alle mannen van *waria* houden (14:37”). We zien Suharni eten koken en haar vriend televisie kijken. Je zou kunnen stellen dat dit een typisch (stereotyperend) heteroseksueel stel is waarin de vrouw kookt terwijl de man niet huishoudelijke taken doet. Haar vriend, Madi, vertelt dat wanneer hij met Suharni is hij haar nooit ziet als *waria*, maar als vrouw. Ook vertelt hij dat zij hem veel meer aandacht geeft dan andere vrouwen en omdat hij een man is hij die aandacht nodig heeft (15:05”). Opvallend, vind ik in mijn Westerse manier van denken, is dat wanneer zij hem het cadeau geeft, zij elkaar een hand geven en twee zoenen op de wang om te bedanken.

Het blijkt dat Suharni HIV/ aids positief is wanneer zij een bloedtest laat doen. In deze scene komen wij er ook achter dat zij 31 jaar is en het vragen om de sekse soms problemen oplevert. Suharni reageert er goed op en zegt *“put whatever you want”* (16:00”). Ze vertelt dat in 2000 veel van haar vrienden plotseling stierven en dat uit onderzoek in het ziekenhuis bleek dat zij besmet waren met het HIV/ aids virus.

Ook Suharni kwam er in dat jaar achter dat zij geïnfecteerd was, ze vertelt dat ze nooit God de schuld geeft. Tijdens dit verhaal zien we Suharni bidden. Hierin komt ook terug wat Boellstorff heeft geschreven over dat de *waria* zichzelf zien als ontstaan uit de ‘man’ en dat zij niet bidden als *waria*, maar als ‘man’ (Boellstorff 2007: 90). Suharni wast haar make-up af en bidt met de mannen naar Allah (17:20”). Ze vertelt dat ze de schuld bij haarzelf neerlegt, zij was degene die drugs gebruikte met niet gesteriliseerde naalden en onveilige seks had (17:44”). Madi houdt echter nog meer van haar door haar eerlijkheid over de ziekte (18:00”).

Suharni vertelt dat haar baan in Makassar niet genoeg verdiend en dat zij heeft besloten om een jaar naar Bali te gaan om geld te verdienen. Doordat daar veel toeristen komen denkt zij gemakkelijker aan werk te kunnen komen (36:40”).

We zien dat ze inmiddels een eigen salon heeft geopend in Bali en klanten probeert aan te trekken door te flyeren. Suharni vertelt dat *waria* in Indonesië er door hun lichaamsbouw meer vrouwelijker uitzien dan *waria* ergens anders in de wereld die meer mannelijke kenmerken hebben.

Ze vertelt dat haar klanten niet weten dat ze een *waria* is, behalve wanneer zij open hierover vertelt (43:00"). In haar laatste scene vertelt zij dat ze niet kan leven zonder liefde, ze kan niet zonder een man aan haar zijde (51:18").

#### *Het verhaal van Firman*

"*They respect me now*" (Firman in "*Tales of the Waria*", 2011: 23:37)

"*Love makes me feel ecstatic. I feel like soaring into the sky.*" (Firman in "*Tales of the Waria*", 2011: 47:51")

Firman zien we in zijn eerste scene bidden in de moskee en horen hem in de voice-over vertellen dat hij bidt dat God zijn gebeden gehoor geeft en hem een *laki laki* maakt (19:30"). Hij vertelt dat het onmogelijk is om terug te gaan naar het zijn van *waria*, omdat dit een verschrikkelijke fout was. Hij vertelt, in een voice-over terwijl er een foto van hem als *waria* gefilmd wordt, dat toen hij nog jong was hij erg vrouwelijk was, lange krullen had en ervan hield om make-up te dragen (20:00"). In het volgende shot zien we dat hij zijn twee kinderen Engels leert en vertelt hij dat zijn leven nu heel anders is. Desondanks dat hij nu door het leven gaat als een *normal* man, oefent hij nog wel het beroep uit dat typisch iets is voor *waria*, namelijk salonwerk.

Zijn vrouw, Mimi, vertelt dat het liefde op het eerste gezicht was (20:30"). Firman vertelt dat hij haar erg knap vond en benadrukt dat zij al na drie maanden trouwden. Toen hij op school iets had met een jongen en deze hem meenam naar het toilet wist hij voor het eerst hoe het voelde om *waria* te zijn (21:55").

Hij vertelt dat zijn familie zich voor hem schaamde (*malu*), ze werden boos en sloegen hem. Zijn vader zei dat hij zich als een man moest gedragen, maar hij kon dit niet (22:30"). Dit komt ook overeen met wat Boellstorff schrijft over het vaak niet accepteren van *waria* door familie (Boellstorff 2008: 166). In het huis van zijn ouders wordt zijn familie gefilmd en geïnterviewd. Tijdens deze scene is op de televisie ANTV te zien waar een nationale ceremonie lijkt plaats te vinden. Zijn moeder vertelt dat het verboden was en zij en haar man zeiden dat hij zich niet zo moest gedragen (22:00"). Ook vertelt zij dat zijn gedrag is veranderd nadat hij getrouwd was en lijkt vol ongeloof te zijn dat hij ook nog kinderen heeft gekregen (23:00").

Hij vertelt dat hij tevreden is met zijn leven nu en er tot nu toe niks aan mist. Hij vertelt dat zijn vrouw en hij voor elkaar zorgen, hij zijn kinderen onderhoudt, evenals zijn ouders en schoonouders. Hij vertelt dat ze hem nu mogen en hem respecteren (23:37"). De manier waarop hij dit vertelt, gaf mij de impressie dat hij niet voor hemzelf maar voor zijn omgeving zijn *waria* bestaan heeft opgegeven om een gezin te stichten.



Hij lachte wel aan het einde van zijn zin en geeft een knikje, waardoor het lijkt alsof hij zegt 'dit is wat zij (of de maatschappij) van mij verlangt dus heb ik het gedaan en dat is dat'.

Ook spreekt het trouwen van Firman in een zekere mate tegen wat Boellstorff schrijft. Ik zeg in een zekere mate, omdat Boellstorff het niet uitsluit maar schrijft "*Warias are perhaps the only class of persons in contemporary Indonesian society other than the disabled who are typically not expected to marry.*" (Boellstorff 2007: 100).

Zijn vrouw vertelt dat ze weet van zijn verleden, maar hijzelf nog nooit iets tegen haar heeft gezegd over het zijn met een man. Zijn vrienden hebben dit haar wel verteld. Ze vertelt dat ze gelooft dat hij zijn oude gedrag achter zich heeft gelaten en hij, door een toekomst met haar, wil veranderen (33:00"). Ook vertelt ze dat Firman haar laat weten dat hij niet zijn oude (*waria*) vrienden mist, maar enkel nog met hen omgaat om informatie uit te wisselen over hun werkzaamheden in de salon. Mimi lijkt hierdoor geëmotioneerd te raken en huilt wanneer zij vertelt dat ze zich ongerust maakt wanneer hij niet op tijd thuis is, omdat ze bang is om alleen thuis te zijn (35:00"). De scene wisselt af met scènes waarin Firman te zien is in een *waria* bar en lacht. Hij vertelt vervolgens dat hij droomt van het zijn met mannen, hun hartslag mist en lichaamshaar. Wanneer hij op het punt staat in zijn droom om de man vast te houden beeft hij en wanneer hij wakker wordt realiseert hij zich dat zijn vrouw en kinderen naast hem aan het slapen zijn (46:05"). Hij vertelt dat hij een keer verliefd is geweest op een man en het voelde alsof hij dood wilde (48:00"). In zijn laatste scene vertelt hij dat hij twee paden bewandeld en aan God heeft gevraagd of hij altijd zo zal blijven. Hij vraagt zich af of hij zich altijd zal distantiëren van zijn familie, of hij niet *normal* wil zijn (52:30"). Tijdens deze scene zien we hem zijn haar millimeteren, dit lijkt haast symbool te staan voor het *normal* willen worden.

## 3.2. Queer films gay

### 3.2.1. *Arisan!*

(Indonesië 2003, Nia Dinata)

De film "*Arisan!*" uit 2003 is een comedy drama die draait om drie vrienden die elkaar al bijna hun hele leven kennen. Alle drie zijn ze in de dertig en komen uit een hoge socio-economische achtergrond. Meimei is een binnenhuisarchitect en is getrouwd met Ical. Ze probeert zwanger te worden, maar omdat ze onvruchtbaar is lukt dit niet. Bovendien is haar huwelijk uit elkaar aan het vallen. Andien is getrouwd en heeft twee kinderen, ze is een echte socialite. Echter is haar man vreemd gegaan en zoekt ze 'nieuwe principes' om dit te 'vergeten'. Sakti is een architect en woont nog bij zijn moeder, die een verre nicht in huis haalt in de hoop dat haar zoon met haar zal trouwen.

Sakti worstelt met zijn seksuele verlangen naar mannen en is daarvoor in therapie gegaan bij een psychiater.

Zij probeert hem uit de kast te krijgen, maar Sakti is nog niet zelfverzekerd genoeg hiervoor. Hij zegt in de film dat hij haar betaald om *normal* te worden en hij moet bovendien zorgen dat zijn familienaam niet sterft. Ook maakt hij zich zorgen om wat zijn moeder er van zal vinden wanneer zij erachter komt dat hij *gay* is. De vierde hoofdrolspeler is Nino, een filmproducent die *out* is als *gay*. Hij is geïnteresseerd in het maken van films over het onderwerp, omdat hij dat het beste begrijpt. Echter ondervindt hij allerlei moeilijkheden met de censorboard en critici hierover. Nino wil zijn huis laten verbouwen en schakelt daarom de hulp in van Sakti. Na hun eerste ontmoeting gaan ze daten en ontstaat er een romantische relatie. In de film zien we hoe Sakti omgaat met zijn seksualiteit en hoe hij uiteindelijk zijn *coming-out* moment heeft.

De film is bestempeld als eerste Indonesische film die het onderwerp homoseksualiteit, of eigenlijk mannelijke homoseksualiteit, bespreekbaar maakt en bovendien positief benaderd.

Ook is deze film de eerste die HD kwaliteit heeft gebruikt. Belangrijker nog is dat de film als eerst een *same-sex* kus verbeeld.

In dit hoofdstuk zal ik de film analyseren op de verhaallijn van Sakti, dit omdat de andere karakters in deze thesis geen relevante waarde hebben. Ik zal vooral kijken naar waarom de film als *groundbreaking* gezien werd en naar zijn *coming-out*.

### *Analyse*

Sakti is een knappe Batakees van in de dertig en werkt als architect in Jakarta. Hij behoort dus tot de hogere klasse. Voor de oplettende kijker worden er in de eerste scene verschillende subtiele 'hints' gegeven over de seksuele voorkeur van Sakti. Zo is, voor we hem zien opdrukken, een foto te zien van een halfnaakte man op een bank, is hij bezig met het fit houden van zijn lichaam en gaat hij op de weegschaal staan. De foto is misschien suggestief, evenals de rest, maar je zou eruit kunnen halen dat de persoon die gefilmd wordt *gay* is. Opvallend vond ik dat hij een aantal tatoeages heeft, omdat dit in Indonesië meer geassocieerd zou worden met lagere klassen en criminaliteit. Later in de film verteld hij tegen Meimei dat hij zijn tatoeages een vorm van kunst vind (13:04"). Sakti is zich bewust van zijn seksuele voorkeur naar mannen en is hiervoor, in het geheim, inmiddels zeven keer op consult geweest bij een psychiater. De psychiater propageert echter niet dat zijn *gayness* een pathologie is. Wanneer Sakti zegt dat "*The bottom line is I have to be normal. Why can't I be normal?*", reageert de vrouwelijke psychiater met "*Today, being gay is not considered abnormal.*" (15:48") Ondanks dat Sakti in therapie is, omdat hij *normal* wil worden kan deze scene als *groundbreaking* gezien worden door de reactie van de psychiater, omdat er volgens Boellstorff en Oetomo zelfs columns in tijdschriften zijn met mensen die in de geestelijke gezondheidszorg werken die verkondigen dat *gayness* een pathologie is.

Sakti benadrukt waarom het voor hem belangrijk is om *normal* te zijn: zijn vader is overleden, zijn etniciteit en het feit dat hij enig kind is moet hij zorgen dat de familienaam blijft bestaan. Bovendien moet hij er niet aan denken wat zijn moeder er van zal vinden als ze erachter komt dat haar zoon *gay* is, ze zal zich verhangen zegt hij. De psychiater be vraagt dit en lijkt hem juist te willen stimuleren om uit de kast te komen (16:11"). Wat ook terugkomt in deze scene is dat er allerlei 'middeltjes' te koop zijn om homoseksuele gevoelens te onderdrukken. Sakti heeft een inhalator via het internet gekocht die hij moet gebruiken wanneer hij opgewonden is/ wordt. Echter vertelt hij dat hij na een inhalatie zich nog steeds opgewonden voelt.

De *coming-out* van Sakti is een proces. Het begint met dat zijn psychiater hem aanmoedigt te accepteren dat hij *gay* is. De tweede stap is zijn beginnende relatie met Nino, die het helemaal niet erg vindt dat hij *gay* is. Midden in de film zegt Nino ook dat Sakti OGT heeft (Obvious Gay Traits). Wat onder andere inhoud dat *gays* ervan houden om hechte vriendschappen aan te gaan met vrouwen, Sakti reageert hierop dat heteroseksuele mannen dit ook doen. Nino stelt echter dat dit toch wel anders is. Dit geeft aan dat sommige gestelde stereotyperingen (hoewel deze misschien eerder Westers lijken) wel kloppen. Belangrijk in deze scene is wanneer Nino aan Sakti vraagt of zijn vrienden het van hem weten. Sakti vertelt dat hij het niet heeft verteld, omdat hij bang is dat ze hem in de steek zullen laten omdat hij *gay* is. Nino's reactie hierop is dat als zij echte vrienden zijn, ze hem heus niet in de steek zullen laten enkel omdat hij *gay* is. Het is duidelijk dat Sakti op dit moment nog niet comfortabel genoeg is om over zijn verlangen naar mannen te praten, want hij reageert heel kortaf met dat hij nog niet besloten heeft of hij *gay* of *straight* is. Het gesprek gaat over op dat Nino nog heel goed weet dat hij in de fase is waarin Sakti zit, de schuld- en angstgevoelens dat iemand er misschien achter komt. Sakti vraagt vervolgens of de fase waarin Nino zit makkelijker is. Nino vertelt dat er wel nieuwe problemen ontstaan, maar dat het vertellen is alsof er een last van je schouders afvalt (59:00").

De derde stap is eigenlijk de door hem georganiseerde *arisan*. Nino komt met Meimei mee en stelt zichzelf vervolgens voor aan Sakti's moeder. De twee lijken te binden met elkaar over hun interesse voor planten. Dit lijkt misschien wat onschuldig en 'gewoon' vriendelijk, maar het zou kunnen dat de beginnende relatie tussen Nino en Sakti's moeder heeft meegeholpen aan de uiteindelijke stap om *out* te komen.

Sakti is echter niet erg blij met het feit dat Meimei Nino heeft meegebracht en neemt hem even apart in zijn slaapkamer. De twee krijgen een woordenwisseling waarin Sakti duidelijk maakt dat hij bang is dat zijn geheim uitkomt. Wat beiden niet weten is dat zijn nicht Lita per ongeluk het gesprek opvangt. Dit heeft als gevolg dat zij later, wanneer Sakti op zakenreis is naar Londen, op onderzoek gaat in Sakti's kamer en zijn *gay* tijdschriften ontdekt (1:26:36").

Stap vier is wanneer hij terugkomt van zijn reis uit Londen. In de scene waarin hij in Nino's appartement is lijkt hij al te hebben geaccepteerd dat hij *gay* is. Gezegd wordt dat ze al een geruime tijd aan het daten zijn en ook is te zien dat de twee een relatie hebben. Ze geven elkaar een kus op de wang, zitten romantisch op de bank waarbij Sakti op de borst van Nino ligt en Nino in Sakti's haar zit. Dit gevoel van acceptatie lijkt om te slaan wanneer Meimei naar Nino belt. Haar man heeft haar inmiddels verlaten en Nino heeft haar, in afwezigheid van Sakti, geholpen met haar liefdesverdriet. Echter is ze juist gevoelens gaan ontwikkelen voor Nino. (Dit begreep ik niet helemaal, omdat de kijker uit moet gaan van het feit dat Nino een *open* en *out gay* is). Wanneer blijkt dat Meimei al voor de deur staat, is Sakti nog niet klaar om de confrontatie aan te gaan en verstopt zich in de keuken. Bovendien wil hij dat Nino doet alsof hij ook op Meimei valt.

De vijfde en laatste stap is wanneer Meimei Nino komt verrassen op zijn verjaardag met een taart. Zij staat als verassing te wachten op hem in zijn keuken wanneer Nino en Sakti het appartement inkomen. Deze scene is het meest *groundbreaking*, omdat in deze scene DE kus te zien is, vol in beeld zonder censuur. Wanneer Meimei de zoen ziet schrikt zij zodanig dat zij de taart uit haar handen laat vallen en rent het appartement uit. Sakti en Nino rennen achter haar aan in een poging het uit te leggen. Echter stapt Meimei in een taxi en laat Sakti later weten dat hij een wolf in schaapskleren is en hem niet meer wil kennen. Sakti wordt hier zeer verdrietig van en doet vrij weinig. Hij ligt in bed en wil niemand spreken. Wanneer Nino belt om te vragen hoe het met Sakti gaat krijgt hij Lita aan de telefoon. Lita is, nadat Sakti niet aan de telefoon wilde komen, bezorgd om hem en vraagt hoe het gaat. Te zien is dat zijn moeder langsloopt en het gesprek opvangt. Wanneer Nino 's avonds op bezoek komt gaat moeder een gesprek met hem aan en vraagt of de twee ruzie hebben. Wat blijkt is dat ook zij het gesprek heeft afgeluisterd op de *arisan*. Ze vertelt "*Sakti is my only child and I love him. I just want him to be happy*". Wanneer Sakti thuis komt, is hij niet blij dat hij Nino in de keuken ziet zitten. Nino zegt dat het ok is en dat zijn moeder het weet. Sakti reageert geëmotioneerd en vraagt wie haar dat heeft verteld. Wanneer zijn moeder hem aan de kant duwt om verder te gaan met koken zegt zij: "*You'll stay for dinner, won't you Nino?*". Vol ongeloof kijkt Sakti van Nino naar zijn moeder en weer terug. Aan het einde van de film, bij de *arisan* die Meimei organiseert is het thema 'be yourself'. Wat blijkt is dat Meimei niet boos op Sakti was omdat hij *gay* is, maar omdat hij het niet aan haar heeft verteld. Ook Andien, die inmiddels haar problemen met haar man heeft uitgewerkt, weet dat Sakti *gay* is, dit heeft ze gehoord toen Meimei en Nino erover praatten in de auto onderweg van het politiestation naar huis.

De film is op verschillende vlakken *groundbreaking* en vertelt bovendien een realistisch verhaal over een *gay* subject in Indonesië. In de aftiteling is te lezen dat de film is opgedragen aan familie en vrienden die de filmmakers hebben geaccepteerd voor wie zij zijn. De film geeft de kijker een positieve kijk op queer Indonesiërs.

### 3.2.2. *Coklat Stroberi*

(Indonesië 2007, Ardy Octiviand)

De film 'Coklat Stroberi' uit 2007 is een typische tiener romantische comedy. De film draait om vier jonge studenten die (gedwongen) huisgenoten zijn geworden. Citra en Key woonden al samen, maar door achterstallige huur heeft hun huisbazin besloten om twee nieuwe huurders bij hen te plaatsen. Deze twee jongens, Nesta en Aldi, zijn de zoon en een vriend van een vriendin van de huurbazin in Bandung aan wie zij nog iets verschuldigd was. Key zou omschreven kunnen worden als 'meisje-meisje', ze is veel bezig met haar uiterlijk en ambieert een carrière als actrice. Citra is een wat 'stoerder' meisje, ze draagt veel band T-shirts en werkt in een kledingwinkel waar ze deze verkopen. Aldi is een wat fragielere jongen en gedraagt zich wat 'vrouwelijker'. Het concept '*coklat-stroberi*', komt van Nesta af en legt dit uit aan Aldi, en aan de kijker, wanneer hij Aldi apart neemt nadat hij hem zag koken met Citra. Het concept heeft hij bedacht, zodat andere mensen niet erachter kunnen komen dat hij *gay* is. *Coklat* staat voor heteroseksueel en mannelijk gedrag, *stroberi* staat voor de *gay* kant.

Echter is het wel de eerste tienerfilm die het onderwerp 'homoseksualiteit' bespreekbaar probeert te maken. De romantische komedie draait namelijk om de relatie tussen Nesta en Aldi en probeert dus *same-sex* relaties progressief te benaderen. Echter is de karakterisering van de twee jongens, maar ook alle andere romantische scenes, zeer stereotyperend en laat het einde van de film ook een ambivalente attitude zien tegenover homoseksualiteit in Indonesië. Nesta 'kiest' er namelijk uiteindelijk voor om zijn liefde voor Key gehoor te geven en wordt dus *normal*. Aldi eindigt met Dani, de baas van Citra, die 'verrassend' ook *gay* blijkt te zijn en Citra flirt met een (oudere) 'coole' man. Hierdoor neemt de film een ambivalente houding aan tegenover homoseksualiteit.

Aan de ene kant kan het gezien worden als een film die zegt dat je '*true to yourself*' moet blijven (Aldi die *gay* 'blijft') en lijkt in dat opzicht alternatieve vormen van seksualiteit te vieren. Aan de andere kant zegt de film ook dat een tiener die twijfels over zijn seksualiteit heeft, enkel de juiste persoon van het andere geslacht hoeft tegen te komen om hier uit te komen.

In dit hoofdstuk zal ik de film analyseren op een aantal punten die mij opvielen in de film, namelijk de stereotypering en het *coming out* proces, dit doe ik aan de hand van de literatuur over *gay* en de film.

#### *Analyse*

De film zit vol stereotypingen, niet alleen de karakterisering van de personages maar ook het ontstaan van de liefde tussen Nesta en Key. Aldi wordt neergezet als een wat vrouwelijkere, maar aantrekkelijke, jongen, die van een hoge socio-economische achtergrond lijkt te komen. Een typisch beeld wat men heeft van iemand die *gay* is in Indonesië en bevestigt de aanname dat *gay* Indonesiërs alleen in hogere klassen voorkomen.

Dit is terug te koppelen aan de medische verklaring van homoseksualiteit begin negentiende eeuw toen de psychoanalyse in opkomst was.

Hij houdt zich bezig met mode en van koken. Nesta daarentegen wordt gepresenteerd als een stoere jongen, met een afgetraind lichaam. Hij houdt lijkt zich bezig te houden met *normal* lijken, wat ook zijn 'coklat-stroberi' theorie zou kunnen verklaren. Hij gedraagt zich dus *coklat* en Aldi gedraagt zich *stroberi*. Deze oppervlakkige stereotypering zou gebruikt kunnen zijn om het publiek duidelijk te maken hoe de relatie tussen de twee is. Echter blijkt dat dit, en bijvoorbeeld de *coming-out* scene, ook een gebrek aan ingang is geweest door de filmmakers in de *dunia gay* (Murtagh 2008). Ook de opbloeiende liefde tussen Key en Nesta is stereotyperend in de zin van romantische scenes onder andere: een toevallige ontmoeting midden in de nacht, een (erotiserende) scene waarin zij samen een auto wassen en een romantische date 's avonds waar ze kijken naar verlichte gebouwen. Bovendien, is in mijn mening, de naam van Key symbolisch. De Engelse vertaling is 'sleutel' en zij lijkt te staan als sleutel om *normal* te worden. Bovendien zou je als kijker verwachten dat Citra juist op Nesta zou vallen, maar ook dit zou een stereotypering kunnen zijn dat een slim en knap meisje niet de 'hunk' zal krijgen.

Eigenlijk zijn er twee momenten van *coming-out* in de film. De eerste is waarin Aldi zijn *coming-out* moment heeft tegenover zijn ouders, en de tweede is wanneer Aldi en Nesta geconfronteerd worden door Citra en Key nadat zij een intiem moment tussen de twee hebben gezien en de twee jongens hiermee confronteren.

Aldi heeft besloten om tegen zijn ouders te vertellen dat hij *gay* is, omdat hij moe is van het 'verstoppertje', niet meer wil liegen en niet inziet waarom zijn seksuele voorkeur verkeerd zou zijn. Hij vraagt aan Nesta of hij hem wil vergezellen tijdens het diner, maar Nesta ziet dit niet zitten en vraagt of Aldi gek is geworden. Ook vraagt Nesta aan Aldi of hij denkt dat het makkelijk is voor zijn ouders om Aldi's toestand te accepteren. Hij waarschuwt Aldi dat zijn ouders misschien wel een hartaanval kunnen krijgen (60:00"). Vervolgens zien we Aldi in beeld en hij stelt dat het onmogelijk is om het voor altijd achter te houden en zij het moeten weten. De reactie van Nesta is te relateren aan het negatieve stigma dat is gecreëerd over homoseksualiteit, waaronder dat het een pathologie zou zijn.

Wanneer zijn ouders komen eten vertelt Aldi dat hij *gay* is. Dit is een belangrijk moment in de film en natuurlijk hoop je wanneer je de scene ziet dat zijn ouders er open op zullen reageren. Echter is dit, helaas, niet het geval. Het moment krijgt een aanloop wanneer zijn vader begint over een aanmelding voor het voetbalteam en dat sport goed is voor mentale ontwikkeling. Aldi reageert hier vervolgens verdedigend op en vraagt wat er dan mis is met die van hem en of zijn vader zich voor hem schaamt. Zijn vader stelt dat hij nog jong is en zijn persoonlijkheid nog instabiel is. Aldi zegt dat het tijd is dat zijn vader zijn echte toestand moet accepteren en zegt dat hij *gay* is (1:03:52").

Zijn vader krijgt een erge astma aanval bij het horen van zijn zoons woorden en reageert vol afkeer en shock. Zijn moeder verlaat de kamer en neemt haar man mee naar huis.

Voor ze dit doet vraagt ze haar zoon al zijn woorden te vergeten en weer de *normal* Aldi te worden.

Het tweede moment is wanneer Aldi en Nesta 'zoenen' (de zoen wordt niet gefilmd) en Citra en Key onverwachts de kamer binnenkomen (1:06:00"). Citra confronteert de jongens hiermee en wil weten wat er tussen de twee speelt. Nesta stelt dat die zoen niet is wat ze denken. Aldi vraagt echter aan Nesta of hij nog steeds alsof wil doen en zegt dat hij en Nesta een relatie hebben. Na deze gebeurtenis gaan Aldi en Citra de volgende dag wat drinken en stelt zij hem aan Danny, haar baas, voor. Het lijkt zelfs alsof Citra hen probeert te koppelen. Citra reageert heel open op de *coming-out* van Aldi en zegt zijn eerlijkheid te waarderen. Bovendien zegt ze dat er niet veel mensen zijn die zo dapper zijn als hem. Aldi vertelt dat hij niet blij is met het imago van *gay* die andere mensen voor hem, en dus ook voor alle andere *gay* Indonesiërs, hebben gecreëerd.

Deze scene vond ik heel sterk in de film. Aldi, en daarmee de filmmakers, wijzen op het feit dat het negatieve stigma dat is er is over homoseksualiteit geconstrueerd is door anderen (niet-*gay* Indonesiërs) en niet door hemzelf (*gay* Indonesiërs) en dat dit grote gevolgen heeft voor iedereen die zichzelf als zijnde categoriseert.

Na zijn *coming-out* lijkt Aldi wel meer zelfbewuster en zelfverzekerder over te komen, helemaal wanneer blijkt dat hij nu een '*open and out*' relatie is begonnen met Danny.

De film geeft dus eigenlijk twee signalen af, aan de ene kant dat de angsten die er heersen om het te vertellen aan ouders/ familie klopt en dit dus wordt afgeraden of moeilijk zal zijn, en aan de andere kant dat je er zelfverzekerder van kan worden en dat je vrienden het accepteren.

Door deze ambivalentie is het goed te begrijpen dat de film bij het grote publiek als positief is ontvangen, want het laat een tiener zien die *gay* is en zijn problemen. Bovendien zegt de film dat het *gay* zijn misschien enkel een tussenfase is die vanzelf overgaat wanneer het juiste meisje zich voordoet. Echter is het juist om deze redenen (misschien) nog begrijpelijker dat de film zeer kritisch ontvangen werd in de queer gemeenschap (Coppens in Michalik & Coppens 2008: , Murtagh 2010: 228). Ook stellen Murtagh en Coppens vast dat het queer publiek het 'vreemd' vond dat Aldi eerder *out* kwam naar zijn ouders dan naar vrienden, en dat Nesta en Aldi geen interacties hadden met de *dunia gay* (Coppens in Michalik & Coppens 2008: , Murtagh 2010: 228). Dit miste ik ook in de film, gezien de vele literatuur en de film "*Arisan!*", ging ik ervan uit dat ook Aldi eerder *out* zou zijn bij zijn vrienden dan bij zijn familie. Ook miste ik een relatie tussen de twee *gay* subjecten en de '*imagined community*' van de *dunia gay*.

### 3.3. *Queer Film* lesbi

#### 3.3.1. *Children of Srikandi*

(Duitsland/ Indonesië 2011, Srikandi Films)

De film is een spontaan geboren collectieve samenwerking tussen filmmaakster en visueel antropologe Laura Coppens, filmmaakster Angelika Levi en acht queer vrouwen in Indonesië. Het collectief is ontstaan na een succesvolle filmworkshop. De film is de eerste die queer vrouwen in Indonesië een stem geeft en bovendien henzelf de gelegenheid en materialen heeft geboden zichzelf te representeren. Het vertelt het verhaal van acht vrouwen die laten zien hoe het leven als een queer vrouw in Indonesië is. Elke film heeft een eigen thema en is ingevuld door de vrouw om wie het verhaal gaat. De film laat dus zien hoe de queer vrouwen zichzelf (re)presenteren, het gebeurt op de manier waarop *zij* dat willen. Zij hebben de regie. De film is een combinatie van, en overstijgt de anthologie van, documentaire, fictie en experimentele film. De film bestaat dus uit acht films, gemaakt door acht queer Indonesische vrouwen. De films worden afgewisseld met het wayangspel dat het verhaal van Srikandi integreert in de verhalen van de vrouwen. "*Srikandi is a female figure from the Indian Mahabharata epic that changes gender to live and fight as an equal among men.*" (Coppens tijdens de Q&A na de filmscreening op 8 juni 2012).

Ook moet vermeld worden dat door de gebruikte filmtechnieken de verhalen soepel in elkaar overlopen, wat voor de kijker prettig maar ook verwarrend kan zijn.

Ik heb ervoor gekozen om drie van de acht vrouwen te analyseren in dit hoofdstuk die mij het meest raakten. Ook vind ik het belangrijk om het tussenstuk aan te halen, waarin de deelnemers duidelijk proberen te maken dat mensen die *gay* of anders zijn, niet daadwerkelijk 'anders' zijn dan anderen die dit niet zijn.

Eggie Dian *Jlamprong*

Geweld & seksualiteit

In Eggie's film wordt de kijker geconfronteerd met dagelijkse gevaren die lesbiennes ondervinden in Indonesië. Ze zit in de eerste scène op een bank dat zij haar thuis noemt. Ze vertelt dat zij haar halve leven op die bank heeft gewoond. De reden hiervoor, vertelt zij, is dat zij lesbisch is en haar familie haar niet accepteerde (11:00"). Te zien is hoe zij haar geld verdiende, door sigarettenverkoop en zangoptredens. Ook vertelt ze dat ze nu blij is dat ze op straat heeft geleefd, omdat ze dingen kon creëren, het haar sterker heeft gemaakt en bovenal is zij (nu) een onafhankelijke vrouw.

Dit is te koppelen aan wat Murray heeft geschreven: "*Lower-class women's relative powerlessness due to lack of money, education and connenctions ironically leaves them freer to create their own subcultures [...]*" (Murray in Blackwood & Wieringa 1999: 153).



Ze vertelt dat het ondergaan van geweld bij haar dagelijkse routine hoorde. Ze is twee keer misbruikt, fysiek en seksueel en door een plaatselijke religieuze mannengroep.

Te zien zijn beelden waarop het geweld zichtbaar wordt: een graffiti tekst waarop staat dat de ILGA (the International Lesbi and Gay Association) terroristische moralen heeft, een foto met daarop de FPI, en een filmpje waarin gezegd wordt dat de screenings van *gay* en *lesbi* films en vrije seks tegen de religie ingaat. Er worden foto's van de films getoond, waarop eigenlijk niks, in Westerse ogen, schokkends te zien is, maar waarvan gezegd wordt dat ze "*disgusting*" zijn (12:45"). Dit geeft de kijker een duidelijk en grafisch beeld van de verschillende obstakels waar filmmakers en de filmfestivals die thema's als homoseksualiteit aansnijden mee te maken hebben in Indonesië en andere landen waar er veel negatieve stigma's zijn rondom LGBT.

Eggie vertelt dat zij haar in een auto hebben gestopt, toen hebben geslagen tot ze bloedde en sigaretten op haar hebben uitgemaakt. Het bleek dat de auto naar het politiestation reed waar ze haar nog verder hebben gemarteld. Ze was toen zestien jaar en werd onterecht beschuldigd, ook hielden ze haar een paar dagen vast. Toen ze werd vrijgelaten, moest ze een brief ondertekenen waarin ze akkoord zou gaan dat zij hen niet zou aanklagen. Wanneer ze dit niet zou doen werd gezegd dat ze haar en haar familie zouden vermoorden. Dit geeft duidelijk weer waar vrouwen, en specifiek lesbiennes, in Indonesië mee te maken hebben. Hun seksualiteit lijkt niet te mogen bestaan en wordt gecontroleerd en gereguleerd door de autoriteiten. Bovendien blijkt uit haar verhaal dat dit met veel geweld gebeurt (zie ook Murray 2001).

Ze vertelt dat ze nu niet meer vierentwintig uur op de straat leeft, maar een kamer heeft en een rechtenstudent is in Yogyakarta door een beurs die zij heeft ontvangen van twee professoren van de Universiteit van Berkeley.

Opvallend in haar film is haar gezicht. Ze heeft namelijk de ene helft zwart geverfd en de andere helft wit. In het persoonlijke interview met Laura Coppens heb ik hiernaar gevraagd. Laura vertelde dat tijdens de screening voor participanten de vraag opkwam of er een mogelijkheid was om anoniem in beeld te komen omdat het gevaarlijk kan zijn, zoals blijkt uit deze film, om open te zijn over je 'afwijkende' seksualiteit. Eggie, zei Laura, had besloten haar gezicht zo te schilderen, de precieze reden hierachter wist zij niet, maar zei dat het hele stereotyperen in zwart/wit gebeurt, terwijl de *gay community* juist net als een regenboog is. Ook vertelt Laura dat op filmfestivals haar foto vaak werd gekozen om de film te promoten, omdat het ook een heel sterk beeld is, een statement. Laura zei "*also she puts it in your face*". Ikzelf vond dit ook heel symbolisch, omdat het lijkt alsof er geen grijs gebied bestaat in aannames over homoseksualiteit. Ook vond ik het symbolisch omdat het zwart/ wit geschilderde gezicht best een schokkend beeld is, wat overeenkomt met de schokkende verhalen die zij in haar film vertelt.

## Yulia Dwi Andriyanti *Edith's Jibab*

### Religie & seksualiteit

Yulia is een geschoolde vrouw die in haar film op een zelf- reflecterende manier haar seksualiteit een plek probeert te geven/ te begrijpen door de ideeën van God en haar religie te bevragen. Haar verhaal laat een proces zien, waar zij met *jilbab* te zien is en op haar leven, gevoelens en religie reflecteert. Ze vertelt dat door nieuwe kennis en ervaringen die zij op heeft gedaan zij haarzelf steeds opnieuw herdefinieert. Ze vertelt dat nadat zij een wetenschappelijke lezing over Islam had bijgewoond, zij ook discussies op school hield over kritische en dialectische denkwijzen om religie te begrijpen. Echter werd zij door een docent gevraagd hiermee te stoppen, omdat zij Westerse waarden zou verspreiden, waar hij van dacht dat ze verkeerd waren. Dit maakte haar niet uit en ging verder met de discussies. Hierna is zij weer gaan onderzoeken wat het is wat zij allemaal voelt en werd verliefd op een meisje op de campus die al *out* was. Nadat zij de moed had gekregen om met haar te praten, kwam ze tot de conclusie dat haar geloof een groot obstakel voor haar is om deze gevoelens verder te onderzoeken. Ze heeft daarom besloten alles achter zich te laten, zodat zij erachter kan komen wat haar seksuele verlangens zijn en naar wie deze uitgaan. Ook besloot zij hierna haar *jilbab* te verwijderen en een nieuw leven te beginnen. Ze kon dit niet aan haar moslimvrienden vertellen, omdat zij nooit eerder het thema seksualiteit hebben besproken.

Ook nu weet ze nog niet welke religies goed of slecht zijn, of God bestaat. Echter maakt dit haar niet uit, alles wat zij wil is “*to deconstruct what is normal*” (39:58). Ze wil onderzoeken waarom Indonesië alleen zes geloven accepteert en de heteroseksuele norm aanhangt. Ze geeft aan dat ze zal zoeken, groeien en zichzelf blijven tot wanneer ze haar limiet heeft bereikt. Maar, zegt ze, er is een probleem met dat, namelijk dat God haar nooit heeft verteld waar die limiet is. Zij eindigt met “*But I guess I don't have to count on him, do I?*”. Dit suggereert dat zij zich niet gesteund voelt door haar geloof en niet-*lesbi* die gelovig zijn.

Dit verhaal geeft de vele complexiteiten weer die *lesbi* vrouwen (en *gay* mannen) in Indonesië ondervinden in het omgaan met hun geloof. Ikzelf vond haar film heel intrigerend, omdat het de gedachte en motivaties achter de verschillende keuzes die zij (en mogelijk veel andere moslim *lesbis*) heeft genomen laat zien.

## Afank Mariana *No Label*

### Labelling

Afank haar film laat de kijker zien dat identiteitspolitiek niet iets vaststaand is, maar dat het aan de persoon zelf is of hij of zij zich identificeert met bepaalde labels. Voor Afank zijn labels dan ook niet simpel en beperkend. Dit komt overeen met wat Murray heeft geschreven: “[...] *Indonesian women do not like to use the label to describe themselves since it is connected with unpleasant stereotypes and the pathological view of deviance derived from Freudian psychology*” (Murray in Blackwood &

Wieringa 1999: 142). Afank vertelt dat zij deel uitmaakt van een gemeenschap en dingen doet met haar vrienden, maar ook een individu is die haarzelf steeds herdefinieert en dingen verandert. Ook dit is te zien als tegenspraak op de ideologie van Indonesië, namelijk dat Indonesië niet bestaat uit individuen maar uit heteroseksuele partners. Ook het labelen is verschillend in de lagere en midden klassen. Als voorbeeld geeft zij dat het binaire conceptmodel 'butch/femme', nog steeds gebruikt wordt door lesbische groepen. Ook vertelt zij dat mode een grote invloed heeft op de *butch*, *femme* en androgyniestijl, dit wordt de 'metroseskuele trend' genoemd.

Afank zegt dat: "*Each label is different in each class. And these classes also exist in heterosexual society, just as they do in the lesbian community*" (1:05:00").

De verschillende identiteiten die zij aanneemt is enigszins te koppelen aan Murray die heeft gesteld dat het aannemen van verschillende identiteiten ook een vorm van overleven kan zijn en dat deze ontstaan door lokale machtsstructuren en dat deze structuren vorm krijgen (in Jakarta) door klasse (Murray in Blackwood & Wieringa 1999: 154). Aan de andere kant lijkt haar definiëren en herdefiniëren van haar identiteit meer iets wat zij op een reflectieve manier doet en niet om te kunnen omgaan met machtsstructuren in haar omgeving.

De meest interessante (en leuke) scene uit de film vond ik die waar alle participanten, en vermoedelijk ook vrienden van hen, zichzelf labelen met de bestaande labels. Te zien is dat de vrouwen zichzelf labelen, die misschien niet de labels zijn die jij als kijker zou geven aan hen. Dit laat dus ook zien dat labels verschillende invullingen hebben in het Westen en in Indonesië, maar ook dat het gebruik van labels en het identificeren hiermee vaak is opgelegd en het een persoonlijke keuze is of iemand zich als zodanig presenteert.

### *Tussenstuk*

De scene begint met een wayangspel tussen Srikandi en een konijn, waarin Srikandi mogelijk staat voor de filmmakers en andere participanten en het konijn voor de vrouw die het project verlaat uit angst (19:15").

Te zien zijn een paar van de participanten en hun vrienden op de webcam. Imelda vraagt waarom een van de participanten is gestopt deel te nemen aan het project. Ze vertelt dat zij ook dezelfde gevoelens van angst heeft om blootgesteld te worden dat je *gay* of gewoon anders bent. Ze vertelt dat die angstgevoelens niet alleen van buitenaf komen, maar ook vanuit de persoon zelf. Zij wilt die gevoelens niet meer.

In dit stukje film zien we verschillende symbolen die suggereren dat vrouwen die lesbisch zijn geen stem hebben in Indonesië. Ook is te zien dat er helemaal geen verschillen zijn, zij zijn ook gelovig en gaan hetzelfde met mensen om als anderen.

Een van de vrouwen snijdt het onderwerp geweld binnen de lesbische gemeenschap aan. Uit het persoonlijke interview dat ik had met de filmmaakster blijkt dat de vrouw dit onderwerp zeer belangrijk vond om te noemen in de film.

Ze vertelt dat ze het verbale, economische en emotionele geweld vanuit de lesbische gemeenschap het meest vreest. Dit omdat wanneer er geweldplegingen zijn door bepaalde extreme religieuze organisaties zij kunnen steunen op de wetgevingen en steun van buitenaf. Echter als het geweld komt vanuit de gemeenschap zelf, als het door hun lesbische vrienden gepleegd wordt, is er niks wat zij kunnen doen. Als voorbeeld geeft zij dat zij als arme mensen vaker ongeschoold zijn en daardoor onderschat worden, hierdoor gaat hun stem verloren. Toen zij nog op straat leefde luisterde niemand naar haar, maar toen de verschillende LGBT evenementen aangevallen werden, werden zij (de arme *lesbis*) gere-integreerd in de gemeenschap in de naam van *sisterhood*. “*But what kind of sisterhood is this?*” vraagt zij kritisch.

Dit is te koppelen aan wat Murray heeft geschreven over de verschillen in klasse onder *lesbi* in Indonesië, namelijk dat “*Lower-class lesbians are excluded from the global movement by the lack of two essentials: money and the English language*” (Murray in Blackwood & Wieringa 1999: 148). Echter lijkt de laatste factor, het niet spreken van de Engelse taal, hier weinig van toepassing, omdat uit het persoonlijke interview met Laura Coppens is gebleken dat de participanten vaak juist wel Engels spraken en de door haar gevolgde Indonesische taallessen bijna overbodig waren.

Echter is er niet veel bekend over dit soort geweld binnen de *gay* en *lesbi* gemeenschap in Indonesië, maar ook niet over de lagere klasse *lesbi*, daarom is deze film, in mijn mening, zeer belangrijk omdat het de dagelijkse levens van *lesbis* in Indonesië laat zien op de manier waarop zij willen dat wij het zien.

## 4. Conclusie/ Discussie

In deze thesis heb ik drie alternatieve vormen van gender en seksualiteit in Indonesië uit elkaar gezet aan de hand van literatuur. Vervolgens heb ik deze geanalyseerd aan de hand van (re)presentaties in cinema die zich afspelen en gefilmd zijn in Indonesië. Voor de lezer moet het nu duidelijk zijn dat de drie non-normatieve vormen van gender en seksualiteit in Indonesië die ik in deze thesis heb geanalyseerd, niet in eenzelfde lijn lopen met de Westerse opvattingen en invullingen.

Mijn conclusie over de (re)presentaties van de subjectpositie *waria* in cinema schrijf ik op grond van de literatuur, de film "*Tales of the Waria*" die ik in hoofdstuk 3.1.1. heb geanalyseerd, en de niet opgenomen in de analyse korte film "*Dulu Banci*" en de *mainstream* film "*Realita Cinta dan Rock 'n Roll*".

De (re)presentatie van de *waria* subjectpositie lijkt het meest positief naar voren te komen in de documentaire film "*Tales of the Waria*". Hoewel in deze film ook onderwerpen aangesneden worden als het *normal* worden van Firman, de documentaire meer aandacht lijkt te besteden aan het onderwerp 'liefde' en een klein gedeelte besteedt aan geloof is, volgens Tom Boellstorff, de film de meest realistische representatie van de *waria* in Makassar, Zuid Sulawesi. In een artikel geschreven door de filmmaakster blijkt dat "*For them, religion was not a source of conflict in a way that an outsider might imagine. They suggested a film on a more immediate concern: how to find lasting love. This was a story overlooked by the mainstream media, which preferred to portray warias as buffoons or sexual deviants. A film on love could be a wonderful opportunity to deepen people's understanding of their community, to recast their image in the public eye.*" (Huang in The Huffington Post 2012). Hieruit blijkt dus dat de *waria* het (Islamitische) geloof niet ervaren als problematisch en dat zij liever representaties zien van hun subjectpositie als niet clownesk of seksueel afwijkend.

In de twee andere films wordt de subjectpositie wel als zodanig geportretteerd, hoewel in beide films deze ook weer wordt gedeconstrueerd. In beide films wordt de *waria* in het begin gepresenteerd in het stereotyperende beeld van prostituee. In het geval van "*Dulu Banci*" wordt dit beeld gedeconstrueerd doordat het subject zijn ex-vriendin is tegengekomen en zij besluiten het weer opnieuw te proberen. Hierdoor neemt het subject zijn rol als 'echte man' aan en daarbij ook alle bijhorende noties. In het geval van "*Realita, Cinta dan Rock 'n' Roll*" wordt dit beeld gedeconstrueerd doordat het subject moed en sterkte laat zien en bovendien familiewaarden intact laat, wat in de Indonesische samenleving gezien wordt als kenmerkend voor 'echte mannen' (Coppens in Michalik & Coppens 2008: 192). Volgens Oetomo is dit mannelijke gedrag bij *waria* niet ongewoon en laat het juist een reflectie zien van het subject.

Namelijk een persoon dat zichzelf ziet met een mannelijk lichaam en vrouwelijke ziel, dus mannelijkheid blijkt net zo een belangrijke factor te zijn als vrouwelijkheid bij de *waria* (Oetomo 1996a: 269).

De *gay* subjectpositie wordt in de twee geanalyseerde films in eerste instantie als pathologie geportretteerd. In "*Arisan!*" komt dit naar voren wanneer blijkt dat het subject al een aantal sessies heeft ondergaan bij een psycholoog. In "*Coklat Stroberi*" komt dit in de dialogen tussen de subjecten naar voren. Echter wordt deze presentatie van *gay* ook redelijk snel gedeconstrueerd. In "*Arisan!*" gebeurt dit door de psycholoog zelf, die de hulpvraag van haar patiënt afwijst en veronderstelt dat homoseksualiteit vandaag de dag niet meer als iets abnormaals gezien wordt. Ook lijkt niemand in zijn omgeving te suggereren dat zijn seksuele verlangens een ziekte of een zonde zijn. Dit beeld lijkt dus enkel voort te komen vanuit de angsten en ideeën die hij hem opgelegd zijn vanuit de sociale druk die de hoofdpersoon voelt. Echter verandert dit beeld ook bij hem, wanneer zijn vrienden en familie hem accepteren.

In "*Coklat Stroberi*" wordt het geschetste beeld voor een gedeelte gedeconstrueerd. Hoewel de film een zeer ambivalente inhoud geeft aan het thema *gay*, wordt er na de *coming-out* van Aldi niet verder ingegaan in de dialogen op de veronderstelling dat homoseksualiteit een pathologie. Er wordt juist, door Aldi, aangemoedigd dat er niets verkeerd aan is en ook zijn vrienden komen hier niet op terug. Echter, door de relatie die Sakti aan is gegaan met Key, wordt er wel gesuggereerd dat homoseksualiteit iets is dat over kan gaan wanneer je als man een 'mannelijke' houding aanneemt. Er wordt niet gesteld dat het hierbij om een geneesbare pathologie gaat, maar kan hier wel aan worden gekoppeld.

Wat in beide films naar voren komt, en vooral in "*Coklat Stroberi*", zijn de stereotyperingen van de subjectpositie. In beide films is het *gay* subject van hoge socio-economische komaf en hebben zij 'vrouwelijke' aspecten. Ook worden deze aspecten in de films benoemd als kenmerkend voor de subjectpositie (OGT in "*Arisan!*" en het '*coklat-stroberi*' concept in in "*Coklat Stroberi*"). Echter wordt dit in "*Arisan!*", in tegenstelling tot in "*Coklat Stroberi*", als niet problematisch gepresenteerd.

De *lesbi* subjectpositie wordt in de film op verschillende manieren belicht door de vrouwen. Hierdoor komen de verschillende dimensies van het gebruik van film naar voren. Er worden onderwerpen aangesneden als geloof, stereotyperingen en labelling, maar ook geweld en acceptatie. Hoewel we niet in de film te zien krijgen hoe dit subjectpositie ge(re)presenteerd wordt in *mainstream* films, geeft het wel een duidelijk beeld hoe deze subjectpositie leeft en waar zij mee te maken heeft in het dagelijkse leven in Indonesië. De film laat bovendien een realistisch beeld van de opgelegde rollen van vrouwen in Indonesië zien.

Gelet op de constructie van de film, een mythische verhaallijn naast de verhalen van de filmmaaksters, lijkt de onafhankelijke vrouw en daarmee haar seksualiteit, niet onafhankelijk te kunnen zijn van een andere factor dan haarzelf. Dit is te koppelen aan de patriarchale samenleving waarin de vrouwen leven, waarin hun seksualiteit gereguleerd wordt door verschillende wetgevingen. Echter is het nog beter mogelijk om de film niet te bekijken vanuit deze visie, doordat de film niet in een bepaald genre te plaatsen is en door de verhalen duidelijk wordt dat gender niet een vaststaand iets is. Bovendien kan e mythische figuur juist heel goed gezien worden als symbool voor de acht queer vrouwen. Uit het persoonlijke interview dat ik had met de filmmaakster blijkt namelijk ook dat de mythische figuur gekozen is, omdat zij een vrouw representeert die moet 'overleven' in een patriarchale wereld.

Te concluderen is dat *waria* in *mainstream* media vaker geportretteerd wordt als hoe de Indonesische samenleving (of de filmmakers) de *waria* ervaren, in plaats van hoe zij zelf willen dat hun subjectpositie gepresenteerd wordt. Hoewel de *waria* een geaccepteerde rol lijkt te hebben in de Indonesische samenleving en soms gezien wordt als geluksbrenger door hun bekwaamheid om de verschijning van anderen te veranderen (Boellstorff 2003: 232), lijkt de media zich vaker te concentreren op de negatieve aspecten van het *waria* zijn.

De *gay* subjectpositie wordt vaker geportretteerd dan de *lesbi* subjectpositie. De *lesbi* of de vrouwelijke queerpositie, lijkt zelden te zijn vertegenwoordigd in Indonesische cinema. Ook hieruit blijkt dat de vrouwelijke seksualiteit wordt gereguleerd en geen bestaansrecht lijkt te genieten. Opvallend is dat bij elke subjectpositie stereotyperingen van gender en seksualiteit in eerste instantie als problematisch geportretteerd worden, maar later worden gedeconstrueerd en in een zekere mate opgelost worden. Dit oplossen kan op een positieve manier zijn voor het publiek, wat vaker een negatieve oplossing lijkt voor de subjectpositie. Maar kan ook een positieve oplossing zijn voor de subjectpositie, die weer een 'negatievere' oplossing kan lijken voor het publiek. Wel lijkt het erop dat de *mainstream* films vooral presentaties geven van de subjectposities, met uitzondering van de film "*Arisan!*", dan representaties zijn van hun sociale werkelijkheid. De presentaties lijken meer een werkelijkheid te verbeelden tussen ideaalbeelden, (verkeerde) veronderstellingen en stereotyperingen. Echter, zoals eerder ook benadrukt, kunnen misrepresentatie het gevolg zijn van een gebrek aan ingang van de filmmakers in de *dunia gay* en *dunia lesbi*. Documentaire films lijken een juiste representatie te zijn van de sociale werkelijkheid en laten bovendien zien hoe de subjecten zichzelf willen presenteren naar de *dunia normal* en de rest van de wereld.

De beste manier om positieve (re)presentaties van de subjectpositie te verfilmen lijkt dus, logischerwijs, door in samenwerking met de queer subjecten een film te maken waarin zij voor het grootste gedeelte bepalen hoe en wat de film zal vertonen. Documentaire, drama en romantische komedies lijken hiervoor de meest geschikte genres om de subjecten in te (re)presenteren, omdat deze genres een realistische verbeelding weer kunnen geven van de sociale werkelijkheid.

De twee nieuwste films zijn beiden een samenwerkingsverband geweest tussen een buitenlandse regisseur/ filmmaakster en Indonesiërs. Dit lijkt dus ook een ideale combinatie om aandacht en bewustzijn te creëren in Indonesië, maar ook in de rest van de wereld. Mogelijk zou een dergelijk samenwerkingsverband ook werken wanneer er niet een documentaire-achtige film gemaakt wordt. Echter moet hierbij wel rekening gehouden worden met het feit dat de film dan mogelijk niet, of beperkt vertoond kan worden in Indonesië zelf, zoals met de films “*Tales of the Waria*” en “*Children of Srikandi*” (zie hun websites voor screenings).

Voor Indonesische filmmakers is het belangrijk rekening te houden met de The Indonesian Film Censorship Board. Bovendien moet er ook onderzoek gedaan worden naar wie de films uiteindelijk zien.

Wanneer een film bewustzijn of discussie wil creëren of bevorderen is het belangrijk dat dit niet alleen gebeurt binnen de *gay* en *lesbi* gemeenschap, op bijvoorbeeld een Q! Festival waar veelal queer mensen naartoe komen. Het is dus belangrijk dat de films ook buiten dit ‘circuit’ circuleren.

Ook lijken de onderwerpen steeds meer jonge filmmakers aan te spreken die experimenteren met het maken van (korte) films.

Cruciaal is wel het adequaat en accuraat (re)presenteren van de subjectposities. Hiervoor moeten de filmmakers toegang hebben tot en in de gemeenschappen.

Ook lijkt het mij interessant wanneer de subjectposities van *gay* en *lesbi* met elkaar in eenzelfde film worden ge(re)presenteerd. Idealiter zou dit betekenen dat een *gay* en *lesbi* filmmaker een samenwerkingsverband met elkaar aangaan en de kijker meenemen in de *dunia gay* en *dunia lesbi*. Echter is uit deze terminologie op te maken dat deze kans klein is, en dat de *gay* en *lesbi* subjecten niet zoals in het Westen een gezamenlijke gemeenschap vormen. Mogelijk komt dit door de verschillende verwachtingen en plichten van beiden in de Indonesische maatschappij.

Een belangrijke opmerking van Murtagh is dat het werk van Boellstorff mogelijk verouderd is en niet op elk gebied even accuraat meer is. Hij schrijft dat “*it would be a mistake to presume that gay subjectivities in Indonesia are static and unchanging*” (Murtagh 2010: 226). Ik ben het hiermee eens. Het veldwerk dat Boellstorff heeft verricht, evenals de andere werken geciteerd hier met uitzondering van Coppens, zijn verouderd en zouden door nieuwe en snellere technologieën inmiddels veranderd kunnen zijn. Hierom is het belangrijk dat de werken toch kritisch bekeken moeten worden en, zoals ik heb gedaan, vergeleken worden met hedendaagse (re)presentaties van de subjectposities. Ook is het belangrijk om het proces van (re)presentaties te onderzoeken en films te maken over de subjectposities in verschillende genres en over/ voor verschillende leeftijdscategorieën. Verder onderzoek zou mogelijk kunnen gaan over de verschillen in de benadering van het subject in de in deze thesis behandelde films en films die de komende vijf jaar worden uitgebracht.

Een andere mogelijkheid voor verder onderzoek zou als uitgangspunt de invloed van de internationale LGBT gemeenschap op de *dunia gay*, *dunia lesbi* en Indonesië in het algemeen kunnen zijn.



Dit kunnen de activiteiten die georganiseerd worden zijn, maar ook de invloeden van 'queens of queer' zoals Madonna en Lady Gaga die een concert willen geven in het land.

*“In itself, homosexuality is as limiting as heterosexuality: the ideal should be to be capable of loving a woman or a man; either, a human being, without feeling fear, restraint, or obligation.”*

*~ Simone de Beauvoir.*

## Literatuurlijst

- Anderson, B. R. (1996) "Bullshit!" s/he said: the happy, modern, sexy, Indonesian married woman as transsexual" in: *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (ed.) L. J. Sears, Duke University Press Books pp. 270- 294.
- Blackwood, E. & Wieringa, S. E. (ed.) (1999) *Female Desires: Same-sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*, Columbia University Press, New York.
- Blackwood, E. (2008) "Transnational Discourses and Circuits of Queer Knowledge in Indonesia" in: *QLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 14: 4 pp. 481- 507
- Boellstorff, T. (2003) in: *Mobile Cultures: New Media in Queer Asia* (eds.) Berry, C. et al. Duke University Press, pp. 21- 50.
- Boellstorff, T. (2004) "Gay Language and Indonesia: Registering Belonging" in: *Journal of Linguistic Anthropology* 14: 2, pp. 248-268.
- Boellstorff, T. (2005a) *The Gay Archipelago: Sexuality and Nation in Indonesia*, Princeton University Press, Princeton & Oxford.
- Boellstorff, T. (2005b) "Between Religion and Desire: Being Muslim and Gay in Indonesia" in: *American Anthropologist* 107: 4, pp. 575- 585.
- Boellstorff, T. (2007a) "Queer Studies in the House of Anthropology" in: *Annual Review of Anthropology* 36 pp. 17-35.
- Boellstorff, T. (2007b) *A Coincidence of Desires: Anthropology, Queer Studies, Indonesia*, Duke University Press, Durham & Londen.
- Bryson, N. (1999) "Todd Haynes's Poison and Queer Cinema" in: *In/Visible Culture, An Electronic Journal for Visual Studies* Rochester, University of Rochester.
- Butler, J. (1992) *Bodies That Matter: The Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York, pp. 121- 41.
- Cannell, F. (1999) *Power and intimacy in the Christian Philippines*. Cambridge: Cambridge University Press, Manila, Ateneo de Manila University Press, pp. 203- 226.
- Foucault, M. (1997) *Michel Foucault. Ethics, Subjectivities and Truth*, The New York Press, New York, pp. 141- 162.
- Foucault, M. (1978) *The Will To Knowledge: The History of Sexuality Volume 1*, Penguin Books, England.
- Garber, M. (1992) *Vested Interests: Cross Dressing & Cultural Anxiety*, Routledge, New York, pp. 1-19 en 353- 374.
- Grossman, A. (ed.) (2001) *Queer Asian cinema : Shadows in the Shade*, Harrington Park Press, London.
- Halberstam, J. (2002) "The Transgender Gaze in "Boys Don't Cry"" in: *Screen* 42: 3, pp.294- 298.
- Heider, K. G. (1991) *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*, University of Hawaii Press.
- IGLHRC (2007) *Human Rights Abuses Against Sexual Minorities in Indonesia*, Rapport voor UN Human Rights Council.
- Murray, A. (2001) *Pink Fits: Sex, Subcultures and discourses in the Asia- Pacific*, Monash Asia Institute, Clayton pp. 43- 64.
- Michalik, Y. & L. Coppens (eds.) (2009) *Asian Hot Shots: Indonesian Cinema*, Schüren, Duitsland.
- Murtagh, B. (2010) "Coklat Stroberi: an Indonesian Romance in Three Flavours" in: *South East Asia Research* 18: 2, pp. 219- 234.
- Murtagh, B. (2006) "*Istana Kecantikan*: the First Indonesian Gay Movie" in: *South East Asia Research* 14: 2, pp. 211-230.
- Murtagh, B. (2011) "Gay, Lesbi and Waria Audiences in Indonesia: Watching Homosexuality on Screen" in: *Indonesia and the Malay World* 39: 115, pp. 391- 415.
- Sen, K. (1994) *Indonesian Cinema: Framing the New Order*, Zed, London.
- Spitulnik, D. (1993) "Anthropology and Mass Media" in: *Annual Review of Anthropology* 22, pp. 293- 315.
- Oetomo, D. (1996) "Gender and Sexual Orientation in Indonesia" in: *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (ed.) L. J. Sears, Duke University Press Books pp. 259- 269.
- Oostvogels, R. (1 992) ""Vrouwen met een pik": derde gender in Jakarta" in: *Homologie* 14: 1, pp 4-9.
- Wieringa, S. E. (1990) "Omgekeerde parthenogenese: antropologie en vrouwelijke homoseksualiteit" in: *Antropologische verkenningen* 9: 1, pp. 1- 10.
- Wieringa, S. E. (2000) "Communism and women's same-sex practises in post-Suharto Indonesia" in: *Culture, Health & Sexuality* 2: 4, pp. 441- 457.
- Wieringa, S. E. (2005/2006) *Globalisation, Love, Intimacy and Silence in a Working Class butch/Fem Community in Jakarta*, ASSR Working Paper.
- Wieringa, S. E. (2010). "Lesbian identity and sexual rights in the South: an exploration" in: I. Dubel & A. Hielkema (Eds.), *Urgency Required; Gay and Lesbian Rights are Human Rights* (pp. 53-62). Den Haag: HIVOS.

#### Filmografie (gezien en gebruikt):

- "Arisan!" (2003), Nia Dinata.
- "Bergami Suami" (2006), Nia Dinata.
- "Children of Srikandi"(2011) Srikandi Films.
- "Coklat Stroberi" (2007), Ardy Octaviand.
- "Dulu Banci" (2011), Gading Martin.
- "Gay/Tidak" (2009), Indra Candra.
- "Realita Cinta dan Rock 'n Roll" (2006), Upi Avianto.
- "Tales of the Waria" (2011), Kathy Huang.

#### Filmografie (niet gezien, wel genoemd)

- "Gadis Metropolis" (1992), Bobby Sandy.
- "Istana Kecantikan" (1988), Wahyu Sihombing.
- "Janji Joni" (2005), Joko Anwar.
- "Pergaulan Metropolis" (1994), H. Tjut Djailil.
- "Tentang Dia" (2005), Rudy Soedjarwo.
- "The Last Bissu: Sacred Transvestites of I La Galigo" (2005), Rhoda Grauer

#### Online Artikelen

- AFP (2009) "Indonesia Seeks Death for Singing Serial Killer" in ABC News, <http://www.abc.net.au/news/2009-03-24/indonesia-seeks-death-for-singing-serial-killer/1629674> geraadpleegt in april en mei 2012.
- Child, B. (2010) "Gay Film Festival Attacked by Masked Islamic Protesters" in The Guardian UK, <http://www.guardian.co.uk/film/2010/sep/29/gay-film-festival-jakarta-attacked> geraadpleegd in februari, maart en april 2012.
- Figge, K. (2012) "Big Screen, Bigger Issues for Indonesian Lesbians" in Jakarta Globe, <http://www.thejakartaglobe.com/lifeandtimes/big-screen-bigger-issues-for-indonesias-lesbians/494897> geraadpleegd in februari, maart en april 2012.
- Huang, K. (2012) "Tales of the Waria: Inside Indonesia's Third-Gender Community" in Huffington Post, [http://www.huffingtonpost.com/kathy-huang/tales-of-the-waria-indonesia\\_b\\_1546629.html](http://www.huffingtonpost.com/kathy-huang/tales-of-the-waria-indonesia_b_1546629.html), geraadpleegt in mei 2012.
- Hu, M. (2011) "Q&A with 'Tales of the Waria' Director Kathy Huang" in Hyphen Magazine, <http://hyphenmagazine.com/blog/archive/2011/06/qa-%E2%80%98tales-waria%E2%80%99-director-kathy-huang> geraadpleegt in april, mei en juni 2012.
- Murtagh, B. (2008) "Chocolate Strawberry: An Indonesian Film Breaks New Ground on the Subject of Teenage Sexuality" in Inside Indonesia Weekly Articles 93, <http://www.insideindonesia.org/weekly-articles-93-j-ul-sep-2008/chocolate-strawberry-18101687> geraadpleegd in april en mei 2012.
- Setiawan, I. (2009) "Q! Film Festival; A Never Ending Journey" in The Jakarta Post, <http://www.thejakartapost.com/news/2009/07/19/q-film-festival-a-never-ending-journey.html> geraadpleegd in februari, maart en april 2012.

#### Websites

- "Children of Srikandi", <http://www.childrenofsrikandi.com/>
- International Movie Data Base, <http://imdb.com/>
- "Tales of the Waria", <http://www.thewaria.com/>
- Q! Film Festival, <http://www.q-munity.org/>