

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Чернякевич Надежда Алексеевна

**ФЕМИНИСТСКОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ В 1990-2010-Х:
СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Савченкова Нина
Михайловна,
доктор философских наук,
доцент СПбГУ

Санкт-Петербург
2017

Содержание

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Ключевые понятия. Теоретические истоки и методология феминистского дискурса..... | 7 |
| 1.1. Конструирование гендера: социология неравенства | 7 |
| 1.2. Субъективность Другого: психоаналитический подход | 8 |
| 1.3. Феминистская история искусства. Проблема репрезентации | 15 |
| Глава 2. Постсоветское государство. Гендерный аспект современного искусства..... | 20 |
| 2.1 Ветер перемен: социальный контекст переходного периода | 20 |
| 2.2 «Feminine» или «Feminism»? Женский субъект в искусстве..... | 30 |
| 2.3 Переживая и (де)мифологизируя советское..... | 37 |
| 2.4 Кибер-фемин-клуб: стратегии самоорганизации..... | 39 |
| Глава 3. Институционализация и легитимация феминизма в искусстве | 45 |
| 3.1 Стабилизация «нулевых» и формирование инфраструктуры | 45 |
| 3.2 Почему не было великих российских художниц? Художницы и институции | 52 |
| 3.3 Гендер и биеннализация..... | 57 |
| 3.4 Первые попытки резюмировать: выставки-ретроспективы | 62 |
| Глава 4. Эпоха разочарования в репрезентации | 69 |
| 4.1 Политический поворот: альтернативный акционизм..... | 72 |
| 4.2 Между теорией и практикой: лаборатории феминистского искусства..... | 80 |
| 4.3 «Repostmodernism». Феминистское искусство в эпоху постправды | 84 |
| Заключение | 87 |
| Список источников | 89 |

Введение

Предваряя переход к академической рамке описания целей и задач исследовательской работы, хочется обратиться к ключевому для данной диссертации понятию «феминистское искусство». Феминизм как социальное и политическое движение — сложная тема, союз феминизма и современного искусства добавляет дополнительные грани в анализ этого феномена.

Феминистского искусства как гомогенного единого явления не существует, как и не существует единой истории феминистского искусства: движение слишком многообразное не только в силу того, что феминистская оптика находится в постоянном процессе переосмысления гуманитарных наук и истории в частности, но и по причине многообразия феминистских подходов и методологий.

Прагматика исследовательской работы задает необходимость определения объекта исследования для разработки предметного поля.

Объектом исследования в исследовательской работе выступает феминистское искусство. В качестве такового автор использует и принимает трактовку феминистского искусства как искусства, созданного сознательно в контексте феминистской теории. Определяя феминистское искусство таким образом, важно помнить, что феминистская теория политизировала идентичность, субъект и процесс идентификации, а следовательно отождествление того или иного явления с феминизмом может быть проинтерпретировано как политическое действие. Эта преамбула видится в данном исследовании важной, так как в ходе исследования было обнаружено, что на протяжении длительного времени в публичном дискурсе термин «феминистский» заменялся на более безопасные варианты: «гендерный» или вовсе апеллирующий к биологическому детерминизму «женский».¹ Изучение проблемы приписывания или избегания идентичности художниц,

¹ Подробнее об этом будет сказано в пункте 2.2 «Feminine» или «Feminism»? Женский субъект в искусстве

работающих в поле феминистской критики, видится автору как тема отдельного исследования, от которого цели данной диссертации значительно отличаются.

Предметом данного исследования являются стратегии репрезентации современного феминистского искусства.

Отдельно хочется упомянуть ключевое понятие, используемое в данном исследовании. Речь пойдет о понятии «репрезентация». Этот термин играет одну из центральных ролей в феминистской критике, о чем будет сказано более подробно в первой главе. Однако в контексте исследования, выполненного в междисциплинарной области *curatorial studies*, понятие «репрезентация» используется в значении представления художественной практики в публичном или любом другом пространстве. Художники и кураторы постоянно пытаются переизобрести и переосмыслить практику репрезентации с тех пор, как ее роль продемонстрировал Марсель Дюшан, выставив свой подписанный «Фонтан».

В контексте феминистской критики репрезентация — это не просто способ вписать объект в систему искусства, но и процесс, благодаря которому становятся видимыми художницы, кураторы, темы и произведения искусства. Феминистские стратегии в данном случае — это те стратегии репрезентации (как кураторские, так и художественные), которые решают поставленные задачи, зачастую прямо не связанные с задачами искусства.

Актуальность работы заключается в слабой разработанности исследований в области анализа и интерпретации стратегий репрезентации феминистского искусства в России. Представленная исследовательская работа делает первую попытку разработать методологию анализа художественных практик в период с конца 90-х по настоящее время не столько с точки зрения художественной критики, но с позиций обусловленности выбора тех или иных стратегий в области репрезентации искусства социальным контекстом. Выбранный метод исследования

является междисциплинарным и находится на пересечении социологии, философии, кураторских исследований и арт-критики.

Цель работы выявить влияние исторического, социального и культурного ландшафта на актуальные в тот или иной период практики и тенденции выбора стратегий репрезентации феминистского искусства.

Задачи:

- 1) Сделать обзор теоретических основ феминистской эпистемологии;
- 2) Проанализировать социальный, политический и культурный контекст описываемых периодов;
- 3) Систематизировать этапы развития инфраструктуры искусства в каждый из указанных периодов;
- 4) Проследить генеалогию характерных для каждого из периодов тенденции стратегий репрезентации;
- 5) Выделить и проанализировать закономерности стратегий репрезентации феминистского искусства.

Представленная диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка используемой литературы.

Первая глава посвящена методологическому обзору теорий, которые послужили основой феминизму как движению в целом и феминистской художественной практике в частности. Помимо этого представленный теоретический обзор объясняет логику выбора тех переменных, которые становятся основой инструментария, используемого в анализе непосредственно стратегий в области феминистского искусства, а именно: социологическая переменная, при помощи которой в работе исследуется социальный контекст практик; психоаналитический подход к Субъективности, позволяющий выявить и проанализировать концепции выставочных проектов и некоторых работ художниц; а также основы феминистской арт-критики, которая позволяет осмыслять более институциональные условия существования феминистского искусства.

Вторая, третья и четвертая главы воспроизводят хронологическую разбивку предмета исследования по периодам и типам стратегий. Представленная работа построена по принципу линейной, поступательной хронологии. Автор, тем не менее, настаивает, что в данной работы представлены лишь основные тенденции, которые можно проследить в корреляции с контекстом, и не отрицает взаимовлияния, пересечения и повторения отдельных стратегий репрезентации вне обозначенных временных рамок. Главы работы делят историю российского феминистского искусства на три условных декады: поздне- и постсоветское искусство периода с 1989 по 1999; 2000-2010 годы и с 2010 по настоящее время. Подобная структура выбрана с целью продемонстрировать параллельное взаимовлияние окружающего социального, политического и культурного контекста на выбираемые художниками и кураторами стратегии.

В качестве материала исследования будут использованы и проанализированы каталоги выставок, опубликованные рецензии, интервью художниц и кураторов, а также материалы образовательных событий, так или иначе затрагивающих исследуемую тематику.

Глава 1. Ключевые понятия. Теоретические истоки и методология феминистского дискурса

1.1. Конструирование гендера: социология неравенства

Феминистская теория базируется на разного рода методологических положениях. Одним из ключевых подходов является теория конструирования гендера, которая является ведущей в социологии гендерных отношений. Идея того, что отношения между полами социально обусловлены основывается на отрицании биологического детерминизма. В категориях обыденных представлений анатомия — это некая константа, которая содержит заданные изначально признаки «женского» или «мужского». Социальный конструктивизм напротив утверждает отсутствие аскриптивного статуса.

Истоки теории конструирования гендера лежат в идее социального конструкционизма, разработанного Питером Бергером и Томасом Лукманом. В соответствии с их идеями, формирование действительности связано с социальными процессами и ограничителями. С точки зрения обозначенной выше теории, конструирование реальности является постоянным динамическим процессом, построенном на воспроизводстве реальности, формулировании и интерпретации знаний о ней агентами в ходе взаимодействия.² Иными словами, социальная реальность одновременно объективна и субъективна и конструируется как сообществами, так и индивидами. Объективна она в той мере, в какой существует в условиях независимости от индивидов.

Сторонники этой теории подвергают сомнению идею того, что все социальное обусловлено биологически, то есть напрямую связаны с анатомией и, как следствие, — является естественным и нормальным. Утверждается, что нет общей типично мужской или типично женской сущности, все мужское и женское имеет свой личный опыт, создается в разных смыслах и со временем наполняется разным содержанием.

² Berger, P. L., Luckmann, T. The Social Construction of Reality. A Treatise on sociology of Knowledge. 1966. PP. 120-122

Идея того, что «женщиной рождаются» и это некая константа, которой не избежать, была подвергнута сомнению еще в 1949 году Симоной де Бовуар в книге «Второй пол»³. Биологический детерминизм критикуется феминистскими исследователями социального конструирования гендера представляется неприемлемой по политическим мотивам. Сторонники этого подхода утверждают, что необходимо построить новый социальный порядок, так как существующий базируется на гендерных отношениях неравенства, основанных на текущем конструкте иерархии в обществе.⁴

Идея гендерного конструирования определяется активной деятельностью субъекта в том, как происходит усвоение опыта: таким образом происходит создание гендерных правил и отношений, которые в свою очередь определяют структуру общества. Идея создания отношений открывает с точки зрения феминистской критики большой политический потенциал, обнаруживая одновременно и субъективный, и объективный характер отношений. То есть с одной стороны гендерные отношения воспринимаются как некая данность, но с другой — эта данность находится в состоянии изменения каждый момент времени.⁵

1.2. Субъективность Другого: психоаналитический подход

В ряде наиболее значимых психоаналитических текстов и в дискурсе модернизма существует суждение, что создание произведения искусства происходит под действием энергии либидо. С 1970 года, с подъемом феминистских моделей визуального анализа истории искусства и теории кино некоторыми теоретиками утверждается подход, что либидо не только становится движущей силой создания произведений искусства, но в том

³ Бовуар С. Второй пол. СПб: Алетейя.

⁴ Lorber J. Farrell S. Social Construction of Gender. Sage Publications, 1991

⁵ Здравомыслова Е. Темкина А. Социология гендера / Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков, 2001. С. 156-157

числе движет формированием идеологической и институциональной структуры власти, связанной с визуальной культурой.

Лаура Малви и Жаклин Роуз, основываясь на психоаналитическом подходе, утверждают, что визуальное само по себе зависит от восприятия половых различий, полагая, что страх кастрации лежит в основе принципа репрезентации женщин как объектов (или фетишей). Например, теоретик кино Лаура Малви в контексте анализа репрезентации женского образа в кинематографе обращается к теории фаллоцентризма. Она указывает на парадоксальный характер этой системы в силу того, что фаллоцентризм строится на образе кастрированной женщины, дефектность которой «производит фаллос как символическое присутствие, именно ее желание сохранить свою дефектность есть то, что означает фаллос».⁶ Женщина сама по себе символизирует угрозу кастрации из-за реального отсутствия у нее пениса, тем самым участвуя в производстве патриархального бессознательного. Следуя этой логике, можно заключить, что женщины фетишизированы в визуальной репрезентации с целью избежать угрозы, исходящей от женской сексуальности и деятельности по отношению к маскулинным субъектам в патриархате.

Альтернативную точку зрения на проблему репрезентации с точки зрения психоаналитического метода предлагает Гайятри Спивак, которая анализирует вопрос с точки зрения репрезентации угнетенных социальных групп. Под угнетенными (*subaltern*) понимаются не только группы, подвергающиеся классовой гегемонии, но также носители искусственно закрепленного статусного положения, т.е. низшие по рангу, а также обладатели функциональной зависимости – подчиненные.⁷

Говоря о проблеме репрезентации, Спивак критикует позитивистский метод и упоминает процесс конструирования угнетенного. Сама

⁶ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. Антология гендерной теории. М., пропилеи. 2000. С. 281

⁷ Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч.2: Хрестоматия. 2001. С. 630

формулировка и постановка вопроса «Могут ли угнетенные говорить?» становится метакритикой того эпистемологического насилия, которое включено в процесс конструирования угнетенных как Другого, в ходе которого происходит уничтожение следа Субъективности Другого. Вопрос о возможности дать голос угнетенным социальным группам ставится с позиций анализа действий элиты, конструирующей образ Другого: Спивак обращается к западным теоретикам как к «группе исследующих субъектов», изначально исходящих из интенции дать угнетенным голос. Важной составляющей метода Спивак становится критика репрезентации в рамках теории Субъекта, которая в её теории стоит наравне с критикой идеологического конструирования и репрезентации в рамках политического или социального дискурса. Сущность репрезентации анализируется Спивак через использование терминов *Vertretung* (репрезентация в политическом контексте) и *Darstellung* (репрезентация как представление, непрямая отсылка к расколтому субъекту), введенных Марксом, показывает всю амбивалентность теоретического подхода к репрезентации угнетенных. Эти термины показывают подвижность и разницу самосознания как дескриптивного и трансформативного (например, классового сознания). Иными словами, эти понятия, используемые с целью репрезентации, несут разные функции. Дескриптивное определение показывает отличие класса от всех остальных, оно опирается на отдельность, тем самым образуя класс. Говоря о трансформативном характере самосознания, Спивак интерпретирует термин Маркса как такой характер классового сознания, который не затрагивает базовый уровень сознания и связан непосредственно с социальным или политическим чувством общности.

В своей работе Спивак задаваясь вопросом о том, могут ли угнетенные говорить, обращает внимание на риск, присутствующий в желании интеллектуалов дать угнетенным голос. В качестве примера используется идеологическая виктимизация женщин Фрейдом: «...двусмысленность, заложенная в глубине фрейдовского третирования женщины как козла

отпущения, является формативной реакцией на исходное и устойчивое желание дать истеричке голос, трансформировать ее в субъект истерии. Маскулинно-империалистическая идеологическая формация, которая моделирует это желание в виде «дочернего совращения», является частью той же самой формации, которая конструирует монолитную женщину третьего мира». ⁸ Говоря о фрейдистском подходе к формированию субъекта, Спивак указывает на дистанцию, существующую в опыте исследователя, теоретизирующего угнетенных, которая лаконично выражается в выведенной ею сентенции «Белые мужчины спасают коричневых женщин от коричневых мужчин». ⁹ В этой фразе наиболее наглядно воспроизводится существующая диспозиция и иерархичность между подверженными гегемонии группами и теоретиками, это угнетение исследующими. Она упоминает, что, несмотря на обнажение политического интереса (подобных фрейдовскому исследованиям), критика конструирования субъекта работает как означающее коллективной фантазии в рамках коллективного империалистического проекта. По мнению Спивак репрезентация женской субъективности, будучи дискурсивным результатом культуры, одновременно производится и разрушается, т.е. не вписывается в рамки конструктивистского подхода. ¹⁰ Таким образом, прослеживается влияние идей Спивак на возникновение политики сопротивления репрезентации, ввиду того, что структура репрезентации построена по принципу вытеснения женской субъективности, а значит, неспособна как-либо отразить эту часть феномена реальности. ¹¹

В качестве другого примера поиска оснований женской субъективности в культуре через методологию женского как иного можно привести теорию французского философа Люси Иригарэ, которую также неоднократно критиковали за эссенциализм. В центре ее подхода находится

⁸ Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч.2: Хрестоматия. 2001. С. 645

⁹ Там же. С. 669

¹⁰ Spivak, G.C., In *Other Worlds*. New York: Routledge, 1987. P.175.

¹¹ Cornell, D, *Beyond Accommodation. Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*. New York: Routledge, 1991, P.12.

конструкт «истерии» как специфической формы женской активности, отличающей ее от логики фаллоцентризма через артикуляцию женского опыта и переживания.¹² Иригарэ критикует фрейдистскую концепцию женского желания, воспроизводимую в патриархальных терминах, т.е. через специфическое сексуальное удовольствие, которое в качестве своей цели находится в области стремления к оргазму. Несмотря на обоснование женской субъективности, отличной от мужской (т.е. интерпретацию женского как противопоставления мужскому, а значит через конструирование Другого), Люси Иригарэ выводит структуру женского субъективного в терминах децентрализации и перформативности. Она определяет женский тип удовольствия как неартикулируемый в патриархальном дискурсе тип желания, который одновременно становится симптомом отношений не с телом Другого, а со своим собственным. Перформативность этого желания состоит в пародировании «истеричкой» тех ожиданий и требований, которые предъявляет мужская культура, удовлетворяя свои собственные требования. Таким образом, важной составляющей теории Иригарэ анализа репрезентации становится указание на неартикулированность, нерепрезентируемость в рамках патриархального теоретического дискурса женской субъективности, т.е. на необходимость создания и использования иных средств выразительности.

Идея перформативной концепции репрезентации гендера в наиболее радикальной форме развивается в трудах Джудит Батлер. В своей работе «Гендерная тревога: Феминизм и подрыв индивидуальности» Джудит Батлер говоря о женской субъективности, использует радикальный подход к анализу гендерной идентичности: в соответствии с ее теорией, гендерные различия становятся повторяемыми и воспроизводимыми культурно санкционированными перформансами. Используя в качестве основы методологического аппарата дихотомии пол/гендер,

¹² Irigaray L. This Sex Which Is Not One... PP 137-142.

гетеросексуальное/гомосексуальное, Батлер выводит ключевые термины своего подхода – «перформативность», «перформативная субъективность», «квир-идентичность». Батлер критикует дифференциацию гендера и пола исходя из идеи, что знания об анатомии являются продуктом властных институтов и не могут не подвергаться влиянию властных дискурсов: «Я склонна полагать, что этот телесный остаток выживает при таком субъекте в модусе уже, если не всегда уже, разрушенного, как некая конститутивная утрата. Тело не есть зона, в пределах которой происходит строительство; тело есть деструкция, в случае которой и формируется субъект. Формирование этого субъекта есть одновременно оформление, субординация и регуляция тела и вместе с тем модус, в котором эта деструкция консервируется (то есть поддерживается и мумифицируется) в нормализации.»¹³

Рассматривая нормативность закрепившейся бинарной матрицы в качестве «врожденной», она указывает на роль культурных и эпистемологических парадигм, которые обусловили характер интерпретаций.¹⁴ В этом смысле радикальность теории Батлер строится на отрицании существования «чистой естественности», всякий феномен (пусть то социальный или биологический) функционирует в рамках проекции знания об этом феномене. Она не отрицает материальность тела, а скорее акцентирует внимание на культурной концептуализации, которая формирует восприятие материальности, а также на языковые средства, при помощи которых материальность репрезентируется.

В качестве вывода из описанных выше теоретических подходов к вопросу репрезентации, можно сделать следующее заключение: феминистский подход к анализу культурной репрезентации женского не должно носить исключительно дескриптивный характер, так как подобная деятельность оставляет в силе фаллоцентричные интерпретативные

¹³ Butler J, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. PP. 40

¹⁴ *Ibid.* PP. 32-34

модели, тем самым не ставя под сомнение основания истории дискурса. В качестве центральной оси следует выбрать исследование идеологической составляющей репрезентации, которая не является ни отображением действительности, ни гомогенным текстом. Основная задача – деконструировать идеологизированность. Необходимость отрицания сексуальной дифференциации как составной части женского приводит нас к необходимости радикальной критики существующих дискурсов.

Основной ловушкой деконструкции женской субъективности, по мнению Терезы де Лауретис, становится её реконструкция.¹⁵ Сложность этого процесса заключается именно в дескриптивном элементе, связанным с невозможностью репрезентации в рамках доминирующих дискурсов. Таким образом, вопрос идеологического характера репрезентации помещен сразу между двумя полюсами. Во-первых, это связано с репрезентацией гендера через противопоставление женского как противоположного мужскому с точки зрения фаллоцентризма дискурса, а во-вторых, с тем, что подобная репрезентация делает гендер нерепрезентативным.

В этой перспективе, сексуальность можно считать движущей силой, определяющей образы и формы всевозможных опытов визуального, репрезентации и восприятия, начиная от процесса идентификации в повседневной жизни и заканчивая созданием и интерпретацией классических произведений Западного искусства, а также голливудского кино и образов массовой культуры.

Таким образом, сексуальность становится структурной ссылкой, крепко укоренившейся своим присутствием в дискурс истории искусства, в то время когда признание женской, феминистской, гомосексуальной и т.д. эстетики подавлено и вытеснено за пределы дискурса. Для художниц и теоретиков, работающих в поле современного искусства, разговор о женском

¹⁵ Де Лауретис Т. Технология гендера. // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. Под ред. Л.М.Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН. 2005. С. 409

Субъекте и конструировании этого Субъекта становится исследовательской темой.

1.3.Феминистская история искусства. Проблема репрезентации

На начальном этапе развития феминистской арт-критики исследователи опирались на проблему опыта существования женщин в искусстве. Одной из важнейших точек отсчета на отрезке формирования феминистского искусствознания принято считать эссе «Почему не было великих художниц?» американской исследовательницы искусства Линды Нохлин, написанное в 1971 году.

В своем тексте Линда Нохлин обосновывает необходимость пересмотра истории искусства с позиций социальных и структурных ограничений, которым подвергались женщины на протяжении истории: отсутствие доступа к образованию, исключенность из сферы публичного, а также приписывание женщинам норм поведения.¹⁶ Среди ключевых факторов, влияющих на невозможность равного доступа, Нохлин выделяет запрет на рисунок с обнаженной натуры. Официальный запрет действовал вплоть до конца XIX века, что устраняло саму возможность женщин практиковаться в изображении тела наравне с мужчинами. В качестве основных исследовательских вопросов Линда Нохлин ставит следующие вопросы, которые во многом определили развитие темы феминистской арт-критики: во-первых, необходимость поиска и исследования женщин-художниц; во-вторых, изучение проблемы репрезентации произведений искусства, созданных женщинами; а в-третьих, деконструкция доминирующего подхода а в истории искусства как научной дисциплины.¹⁷

¹⁶ Nochlin L. Why Are There No Great Women Artists? // Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness. New York, 1971. PP. 480-510

¹⁷ M. Van Rijnsingen. How purple can purple be? Feminist Art History / Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction. R. Buikema and A. Smelik, eds. Zed Books, 1995. P. 96

Важно отметить деконструкцию теоретического подхода XIX века к искусству женщин, который был напрямую связан с существующим в Западной философии культом гения-мужчины. Культ гения, теоретическое обоснование которого впервые было дано представителем раннего немецкого романтизма Шеллингом, а затем позднее развито и дополнено эстетической философией Канта, провозглашает «гения» высшим проявлением человека и центральной движущей силой в контексте развития искусства.

Появление статьи Линды Нохлин задало тон формированию феминистской критики истории искусства. В течение 70-80-х начали появляться публикации биографических исследований творчества художниц, вписывающих их в мировую историю искусства. Специфика исследований того времени заключалась в отсутствии критики самого канона, историческая структура институтов и их правомерность ещё не подвергались сомнению. По причине использования такого подхода подобные исследования опасно приближаются к созданию женского канона в мировой истории искусства, который в свою очередь является маргинализированным.¹⁸ Проблема этого метода заключается в воспроизводстве конструирования женского как Другого, и, следовательно повторяет логику фаллоцентризма.

Несмотря на показанную Линдой Нохлин роль институциональных и структурных факторов, ограничивающих доступ женщин к сфере искусства, и деконструкцию представления о существовании «великих художников», наделенных талантом, в ее работе недостаточно критикуются понятия патриархального дискурса, применимые к сфере искусства. Например, представления о «художественной ценности», «достижения», «величия» в риторике подобных исследований остаются на праве универсальных и бесспорных.¹⁹

Только спустя десятилетие после статьи Линды Нохлин появилось исследование, в котором была сделана попытка не просто переписать

¹⁸ Gouma-Peterson Th. Mathews P. The Feminist Critique of Art History // The Art Bulletin LXIX, Sept. 1987. PP. 327-329

¹⁹ C. Duncan, «When Greatnes is a Box of Wheaties», Art forum, Oct., 1975, P. 63.

историю, а деконструировать оценочные суждения патриархального дискурса эстетики. В книге «Старые мастерицы. Женщины, искусство и идеология» Розика Паркер и Гризельда Поллок исследовали идеологические факторы отсутствия женщин в сфере искусства. В этой работе они указывают на то, что переписывание истории искусства недостаточно для внесения реальных политических изменений в структуру знания. В качестве заключения, они указывают, что при более внимательном анализе предпосылок к способам представления женщин в истории искусства и неценности их вовлеченности, можно обнаружить связь между репрезентацией женского искусства и созданием преобладающих суждений об искусстве и художнике. Это становится фактором, влияющим на смещение фокуса от периферии к центру, где центром исторического развития понятий искусства и идентичностей художника является эксклюзивная прерогатива маскулинности.²⁰

Вопреки общепринятому суждения о том, что история искусства как дисциплина не является влиятельной и функционирует внутри университетских кафедр, не следует недооценивать культуuroобразующую составляющую искусствovedческого дискурса как одного из элементов научного дискурса в целом. Важно, что центральной фигурой в сфере эстетического является художник, выступающий в качестве некоего недостижимого идеала, являющегося образом буржуазной идеологии. Частью этой идеологии становится миф о внеклассовом Человеке - Мужчине, демонстрирующий андроцентризм истории эстетики. Этот миф построен на исторически обусловленных культурных конструктах, постулирующих о индивидуальной природе творчества, что является частью модернистского дискурса, рассматривающего и мифологизирующего художника в качестве абсолюта субъективности. Другой частью этого мифа становится представление о гении, преодолевающим социальные препятствия, об

²⁰ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, I.B. TAURUS, New York, 2013. PP. 169-170

искусстве как практически магической, таинственной области. Всё это в свою очередь создает экран, заслоняющий действительные структурные и социальные ограничения, с которыми сталкивались художницы и формирует представление об искусстве как исключительно мужской прерогативе.

В качестве следующего примера исследования истории искусства, в котором удалось избежать тенденции к социологизму и биологизму, можно привести работу Жермен Грир «Гонки с препятствиями» (1979).²¹ Не являясь изначально историей женщин и их включенности в область эстетики, она все же наносит удар по идеалу и мифу художника. Книга была создана как исследование творчества и сексуальности, в котором была сделана попытка проанализировать взаимосвязь между процессом создания искусства и психическими структурами мужественности и женственности. В своей более ранней работе «Женщина Евнух» (1971)²² Грир высказывает тезис о том, что в рамках патриархального общества женщины живут как кастраты, как Другой мужчин, что приводит к психическому деформированию и отчуждению собственного либидо. Как направление она выбирает области взаимодействия субъективности, акцентируя важность психологического уровня, на котором происходит процесс подавления, которое, в свою очередь, встроено в самоощущение. Можно сказать, что в отличие от статьи Линды Нохлин, которая в своей работе воспроизводит образ свободного индивида, находящегося под давлением общества и внешних факторов, Жермен Грир переносит ограничения с внешних факторов на внутренние ограничения поврежденного эго. Обращаясь к сфере истории, она рассматривает художника как архетип мужской личности, в котором проявляется социально терпимая форма невротической одержимости. Грир указывает на то, что Западное искусство по большей части носит невротический характер, «...но невроз художника в корне отличается от

²¹ Greer G. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Tauris Parke Paperbacks, 2001.

²² Greer G. *The Female Eunuch*. Harper Perennial, 2006. PP. 152-153

саморазрушения женщин».²³ В случае исследования Грир важно отметить, что она не ставит своей целью изучение культуры, формирования смыслов и идеологической составляющей искусства, искусство для Грир – это иллюстрация патологии вытеснения и подавления. При рассмотрении женщин как зеркальных Других мужчин (при условии, что художник – это архетип пола), в патриархальной культуре формируется представление о женщине как отрицании мужчины.

Подобные мифы, как уже было сказано ранее, достигают кульминации в романтическом восхвалении гения, так как в них сущность акта творчества приписывается мужчине, художник становится воплощением маскулинности. Художницам, в свою очередь, приписывают лишь способность к подражанию и воспроизведению, а значит, исключают возможность оригинального видения, которое в соответствии с классическими канонами истории является определяющим для создания «великих произведений».

Как было упомянуто прежде, ранняя феминистская критика искусства строилась вокруг мужского доминирования в истории искусства и пересмотра истории искусства. После сформировались и другие темы, с которыми работала феминистская арт-критика. Суть этих вопросов лежит в темах, с которыми работает феминистское искусство и искусствознание.

²³ Germaine Greer. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Tauris Parke Paperbacks, 2001. P. 327

Глава 2. Постсоветское государство. Гендерный аспект современного искусства

Феминистское искусство исторически носит политический характер, так как сущностные характеристики сформировались под влиянием в первую очередь политического движения, поэтому представляется логичным проследить его становление и развитие в контексте изменений, которые происходили с российским обществом перестроечного и постперестроечного периода. В этой главе рассматривается специфика переплетения феминистского дискурса в широком смысле с риторикой проектов в области современного искусства, их взаимовлияние и связь. Посвященная социальному контексту часть делает попытку обрисовать те исторические предпосылки и тенденции в феминистском движении, которые задали вектор направления проектам в области современного искусства, а две другие части рассматривают конкретные примеры реализации стратегий в области современного искусства и их взаимоотношения с социальным контекстом.

2.1 Ветер перемен: социальный контекст переходного периода

Пик роста нового женского движения в России пришелся на момент распада СССР – период 1980-1991, когда потребность в деятельности женских организаций совпала с запросом на необходимость преодоления последствий социально-экономических реформ, адаптации к новым реалиям жизни и возможностям самореализации. Характер процессов, связанных с гендерным вопросом, их сущность и результаты невозможно оценить, не обратившись к историческому контексту российского женского движения и его особенностей. В отечественной науке принято выделять два предшествующих этапа развития женского движения. Эпоха первой волны

приписывается периоду с 1858 по 1905, когда основная борьба разворачивалась вокруг достижения юридического равноправия женщин (поэтому зачастую суфражизм используется как синоним феминизма); ко второй волне относится интервал с 1905 по 1918 год, который представляет собой борьбу непосредственно за равноправие.²⁴ Затем на уровне государственного аппарата объявляется условная эпоха победившего феминизма, когда «женский вопрос» в контексте государственной политики социализма представляется «второстепенным конфликтом фундаментального классового антагонизма»,²⁵ а, следовательно, подразумевалось, что с приходом к коммунизму этот конфликт будет решен. Результатом длительного, начавшегося задолго до 1917 года, процесса интеграции идей равноправия в сознание среднего класса и государственного аппарата стало принятие страной с давними традициями репрессивного патриархального законодательства самого передового в отношении женщин законодательство. В июне 1918 года была принята первая советская Конституция, закрепившая равные политические и гражданские права женщин.²⁶ Однако, опыт социалистического феминизма и его истоки следует подвергнуть критическому анализу, что позволит определить предпосылки того положения, в котором оказались женщины в России во время переходного периода. Принятие передового законодательства произошло не только благодаря набравшему обороты женскому движению, немаловажным представляется весь социально-экономический контекст указанного периода: интересы советского правительства совпадали с периодом активной модернизации страны, и, как следствие, для намеченного темпа были необходимы дополнительные рабочие руки, которые стали доступны при

²⁴ Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности. СПб: Алетейя, 2007. С. 47, с. 217

²⁵ Ousmanova A. On the Ruins of Orthodox Marxism: Gender and Cultural Studies in Eastern Europe // Studies in East European Thought. 2003. Vol. 55. P. 38.

²⁶ Ibid.

активном вовлечении женщин в производственные отношения.²⁷ Как отмечают многие исследователи, экономическое включение женщин было насильственным, и создало ситуацию удвоения труда – вовлеченность в общественный труд не освобождало женщин от выполнения домашних обязанностей.²⁸

Опыт советского подхода к положению женщин необходимо рассматривать через призму официальной идеологии марксизма, основным тезисом которой было убеждение, что положение женщин невозможно характеризовать в отрыве от социально-экономического контекста и условий коллективной классовой борьбы. Следствием этого тезиса было утверждение, что угнетение женщин обусловлено исторически, и преодоление этого угнетения возможно только в результате социалистической революции. Подобная интерпретация идей равноправия приобретает черты грубого экономического детерминизма, игнорирующего огромный ряд вопросов, выдвигаемых феминистскими теоретиками, из чего можно заключить, что такой подход феминизмом не является. Период «Сталинской конституции» (Конституция СССР 1936 года) формально была эгалитарной и уравнивала права мужчин и женщин перед законом. Однако при этом возможность построения эгалитарного общества и ликвидация классов должны были быть осуществлены через переход к обществу, основанному только на одном социальном классе – рабочих и крестьян.²⁹ В целом, в начале советской эры и сталинского периода, женское движение не могло сформулировать свои требования в силу ряда обстоятельств: существования специальных учреждений, занимающихся проблемами женщин; подчинение любых политических претензий целям классовых интересов; тоталитарный контроль

²⁷ Айвазова С. Г. Женское движение как ресурс модернизации России // Гендерная реконструкция политических систем. М., 2004. С. 643.

²⁸ Н.Л. Пушкарева. Гендерная система Советской России и судьбы россиянок. // Новое Литературное Обозрение №117 (5/2012). [Электронный ресурс http://www.nlobooks.ru/node/2613#_ftnref89]

²⁹ Конституция Союза Советских Социалистических Республик. Глава I, Статья 1. [Электронный ресурс <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/cnst1936.htm#1>]

государства и достижение формального юридического равенства между женщинами и мужчинами.

Сформировавшаяся позднее официальная советская доктрина ставила «женский вопрос» и «феминизм» в один ряд с остальными продуктами капиталистического общества. Следование официальной букве идеологии вторило убеждению, что равноправие свершилось, хотя и остались еще неразрешенные проблемы: в 60-х советские социологи писали о высоких нагрузках, которые вынуждены были переносить женщины в условиях сочетания домашнего и оплачиваемого труда. Однако эти противоречия было принято считать разрешаемыми в рамках существующей социальной системы, то есть не требующими структурных изменений.³⁰ В более поздний период наблюдался отказ от идей классического марксизма, связывающий освобождение женщин с полной экономической независимостью, и все более выраженное возрождение идей традиционной роли женщины в семье. Советский феминизм 70-х при этом значительно отличался от феминизма, существовавшего в тот период на Западе, так как он был основан в первую очередь на опыте советского общества. Однако ему были присущи черты эссенциализма, характерного для женского движения того периода: гендерные различия были признаны важными и на этих различиях основывалось два ключевых аргумента. Первый – светский – призывал к уравниванию женщин и мужчин в правах, второй аргумент носил религиозный характер и утверждал существование особенной женской души, обладающей способностью к специфическому духовному опыту и любви, через процветание которой возможно достичь социальной справедливости.³¹ Как вспоминала репрессированная и покинувшая СССР 1980-м году Наталья Малаховская, одна из основательниц феминистского журнала «Мария», в своем выступлении на первой московской феминистской конференции «Женщина как объект и субъект в искусстве»: «...Я думы – и даже могла бы

³⁰ Брайсон В. Политическая теория феминизма. М.: Идея Пресс, 2001. С. 240

³¹ Kondakov A. An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist. *Oñati Socio-legal Series*, 2 (7), 2012. P. 36. [Электронный ресурс <http://ssrn.com/abstract=2195213>]

попытаться доказать, – что почти все известные религии имеют матриархальные корни (поэтому в них столько общего), но все они исковерканы патриархальным сознанием, причем исковерканы по-разному, – отсюда их различия. Так вот, это-то смешение матриархальных и патриархальных черт в известных нам религиозных системах и причиняет особую боль непредвзятому сознанию, которое не стремится найти в религии для себя новую клетку, новую инстанцию, которой можно было бы отдать свою свободу. Мне кажется, что без знания матриархального религиозно-философского подхода к миру от этой боли по-честному избавиться невозможно, вот почему среди людей, ударившихся в религию, мы имеем столько изуверов, фанатиков и кликуш...».³²

На протяжении всей истории развития феминизма в России женское движение необратимо сталкивалось с противоречиями политической программы и ее реализации в социальной реальности. Система социальных взаимодействий между полами была организована в соответствии со сводом формальных и неформальных правил, что в свою очередь указывало на положение женщин. В Советской России этот свод правил формировался и насаждался государством, которое с 1917 года ставило своей задачей создание «нового человека». На протяжении семидесяти лет государственный аппарат выступал в качестве господствующего института, осуществляющего гендерное регулирование при помощи принудительной политики. В этом свете важной представляется ослабление жесткого государственного контроля над женщиной и семьей, произошедшее в начале 1990-х одновременно с распадом СССР. В период социально-экономических трансформаций государство лишилось возможности выступать в качестве агента с монополией на конструирование социального порядка, что совпало с общим настроением разочарования в советском опыте как таковом.

³² Как начиналось женское движение в конце 70-х. Из выступления Натальи Малаховской на первой московской Феминистской конференции «Женщина как объект и субъект в искусстве». ФЕМИНФ, Выпуск №3, 1993 г. [Электронный ресурс <http://www.owl.ru/win/books/feminf/02/02.htm>]

Таким образом, в постсоветской действительности женские движения были освобождены от идеологической амбивалентности ситуации разрыва между продвигаемой официальной позицией и радикально отличной реальностью. Освобождение произошло не столько по причине смены статуса женщин, сколько в связи с исчезновением самой системы, осуществляющей контроль. Произошел выход женских движений из-под полы в условия несформированной инфраструктуры как знания, так и пока что политического действия. Рассуждая о советском социализме, важно не сводить режим исключительно к идеологии и ее знаковых проявлениях в условиях разделенной на официальную и неофициальную культуру, официально-фальшивое и реальное социализма. Однако важен не только осознанный постсоветский отказ от иконографии образов, провозглашающую лидеров партии и идеально счастливого советского человека, но и от этики, устремленной к небуржуазному этосу. Речь идет не только о фальшивом социализме, которым прикрывалась мелкобуржуазное мещанство и бюрократизированная структура общества, но и факт малоизученного существовавшего разрозненного добровольного социализма, который не сводился к лозунгам партии, а являлся пространством веры.³³

Во время перестройки в 1989 году возникает тот тип феминизма, который принято называть «постсоветским» и который связан с переходом к капитализму. В постсоветских феминистских практиках можно вывести две ключевые стратегии, характерные этого типа феминизма, определяемые Ириной Жеребкиной как *онтология индивидуализма* и *онтологию сингулярностей*.³⁴ Эти стратегии сознательно заимствуются из западной феминистской теории и практики, и, как будет показано далее, имеют непосредственное влияние не только на общественное движение, но и на стратегии в области современного искусства.

³³ Чухров К. Был ли гендер в СССР? // По материалам выступления на симпозиуме в рамках выставки «Gender Check. Мужское и женское в искусстве Восточной Европы». Гендерные исследования №20-12, 2010. С. 254

³⁴ Жеребкина И.А. Постсоветский феминизм: чем мы ангажированы или происхождение из советских 60-х. // Гендерные исследования №20-12, 2010. С. 272-273

Первый тип стратегий успешно поддерживался сначала как государственной периода перестройки, а затем и западной благотворительностью, так и властным аппаратом в целом.³⁵ Кроме того, в процессе структурных изменений в самом государстве в постсоветской России происходит подъем феминистского движения, совпадающий с вектором ожиданий перемен в сторону демократии. Стратегия строится на позициях индивидуализма, методологии социального конструктивизма и идеологии жертвы, для которой характерно стремление к власти.³⁶ Онтология индивидуализма становится продолжением отказа от навязываемой коллективности, свойственной советскому периоду, противопоставления логики новой эпохи времени старому.

Уже к 1998 году в Министерстве юстиций РФ было зарегистрировано около 600 женских организаций.³⁷ Официальная регистрация не гарантирует проведения реальной работы, но если рассматривать женское движение с точки зрения определения женского движения как совокупности многих женских организаций, которые действуют в обществе с целью удовлетворения интересов различных социальных слоев женщин, то можно утверждать, что за десятилетие в российском обществе произошли радикальные перемены. Пик увеличения количества организаций пришелся на 1992 и 1994 годы.³⁸ В 1993 году произошел убедительный подъем женского движения на политической карте постсоветского государства: в этом году в законодательную власть вошла женская фракция «Женщины России». По итогам выборов в государственную Думу первого созыва вошли 23 кандидата от партии, в общей сложности от всех партий участвовало 59

³⁵ Воронина О.А. «Английский рецепт» для российских гендерных исследований. // Политическое воображаемое гендерных исследований в бывшем СССР. По материалам круглого стола, 17 июня 2005, Москва, Фонд Макаруров. С.17

³⁶ Жеребкина И.А. Там же

³⁷ Абукирова Н. И., Клименкова Т. А., Кочкина Е.В., Регентова М. А. Женские организации в России сегодня // Справочник «Женские неправительственные организации России и СНГ». М., Эслан, 1998.

³⁸ Там же

депутатов-женщин³⁹. Интерпретировать это событие необходимо как прорыв женского демократического движения – голоса избирателей были отданы не просто за присутствие женщин во власти, но за независимость их решений в политике государства.

Вторая стратегия базируется на понимании феминистского движения как становления множеств, консолидации, попытка перекодировать существующую социо-политическую перспективу вне правил рыночной рациональности. Политический жест становится прямым последствием ухода от идеологии жертвенности. Ключевым для этой стратегии является солидаризация активистов, протест против авторитаризма, и в случае невозможности изменения ситуации — установление новых отношений внутри нее.

Однако встраивание этого подхода в существующую систему отношений все-таки происходило через призму западной теории, наощупь. По воспоминаниям Олеси Туркиной и Виктора Мазина о становлении нового порядка: «Западная критика и западное современное искусство были для нас не просто объектом интереса, но и инструментом познания изменяющегося мира, средством дистанцирования от нарастающего безумия капиталистического дискурса».⁴⁰

Невозможно говорить о становлении стратегий в области феминистского искусства в разрыве от становления структуры знания, которая с одной стороны открывает доступ к багажу теоретического понимания проблем, о которых говорят художницы, а с другой — все еще остается результатом социальных отношений, представляет собой ценный ресурс символического капитала⁴¹ в ситуации отсутствия рынка в позднесоветский период. Как именно происходило встраивание гендерных

³⁹ Государственная Дума РФ: цифры и факты. Справка. [Электронный ресурс <https://ria.ru/spravka/20080523/108162559.html>]

⁴⁰ Олеся Туркина, Виктор Мазин. Гендерная политика переходного периода. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 27

⁴¹ Бурдые П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя. 2005. С. 70-83

исследований в академическую и культурную среду постсоциалистического государства? Гендерная проблематика до перестройки публично не обсуждалась, одновременно с политической гибелью страны под сомнение была поставлена созданная ею система производства знания. Речь идет не только о падении институтов, но и делигитимация гуманитарного знания, произведенное в идеологически окрашенный период. Старому знанию приписывалась изначальная необъективность, оно маркировалось как политизированное.

Во время перестройки в крупных городах начали складываться группы по освоению различных форм нового знания, пришедшего с Запада. Подобные группы формально определяли себя как книго- или кинолюбители, заседания имели форму научных семинаров, но в определенном смысле были каналом, через который в публичную среду проникали новые теории.⁴² После распада СССР стало возможным появление независимых, то есть негосударственных исследовательских центров и университетов. Многие из них возникли при серьезной финансовой западной поддержке, так как эти институты нового знания могли рассматриваться как потенциальные проводники новых демократических ценностей.⁴³

Что же являлось ключевым отличием женского движения и социальных трансформаций, характерных для постсоветского общества в целом и оказавших влияние на практики в области визуального искусства того периода? Так как сложившаяся социальная картина не может быть опосредована исключительно переходным периодом государства, автор исследования выделяет несколько ключевых факторов, совокупность которых определила впоследствии исходную точку развития практик в области феминистского искусства.

⁴² Nikolchina Miglena. *Lost Unicorns of the Velvet Revolution: heterotopias of the seminar*. NY: Fordham University Press, 2013. PP. 208-220

⁴³ Engelstein Laura. *Culture, Culture Everywhere: Interpretations of Modern Russia. Across the 1991 Divide*. // *Kritika*, №2(2), 2001. P. 365

К основным факторам, повлиявшим на используемые впоследствии методы, следует отнести:

- 1) разочарование в опыте СССР в вопросах регулирования положения женщин;
- 2) сознательное заимствование из западной политической теории стратегий и практик, среди которых, например, намеренный отказ от коллективного в пользу индивидуального как итог умышленного противопоставления «нового демократического» общества советскому наследию;
- 3) ситуация резкого ослабления государственного контроля над формированием женского субъекта в момент распада СССР;
- 4) отсутствие/период формирования инфраструктуры знания и публичного дискурса гендерной проблематики.

Таким образом, резюмированная выше специфика постсоветского социального контекста предложена в качестве призмы, через которую предлагается рассматривать проекты в области феминистского искусства с целью выявления или отсутствия связи между социальными и политическими процессами, происходившими в гендерной повестке, и арт-феминизмом. А именно речь пойдет о специфике отношения с советским наследием, разработанности терминологического и теоретического аппарата, сравнение кураторских/художественных стратегий со стратегиями феминизма в широком социальном смысле. В сфере искусства процесс трансформаций сопровождался дилеммой – можно было обратиться к существующим западным паттернам или создать новый образный язык саморепрезентации. Важно также учитывать смену культурных парадигм, которая повлекла за собой кризис творческой идентичности. Эти и другие предпосылки стали исходной точкой, ознаменовавшей необходимость гендерного аспекта самоидентификации.

2.2 «Feminine» или «Feminism»? Женский субъект в искусстве

Новая волна женского движения в России приходилась на рубеж 1980-1990-х годов, когда деятельность женских организаций стала отражать проблемы страны. В первую очередь, появилась необходимость в преодолении последствий социально-экономических реформ, помощь женщинам в адаптации к новым условиям жизни, а также необходимость создания новых условий жизни и творческой самореализации. История репрезентации феминистского искусства в ранний постсоветский период уходит своими корнями как в групповые кураторские проекты, так и в индивидуальные художественные практики.

В конце 80-х начали появляться новые женские имена — к художницам того времени, работающим с темой гендера можно отнести представительниц московского концептуализма таких как Ирина Нахова, Вера Хлебникова, Наталья Абалакова, неоакадемической линией были представлены Ольга Тобрелутс, Айдан Салахова, Белла Матвеева, поиском нового языка занимались представительницы киберфеминизма. Творчество перечисленных художниц строилось на актуальной для того периода проблеме образа традиционной женской идентичности, при этом обретение идентичности в искусстве были различны – в некоторых случаях они носили теоретическую базу, а иногда были стихийны, основаны на собственных представлениях и чаяниях.

Художницы, обращаясь к темам, артикулируемым в первую очередь феминистской арт-критикой, не идентифицировали себя как художницы-феминистки, даже скорее отреклись от этого звания. Как вспоминает Наталья Каменецкая: «Например, в 2006 году Анна Альчук брала интервью у своих подруг для журнала “Гендерные исследования”, читая которое я с удивлением обнаружила, что несколько художниц, участвовавших почти во всех значительных гендерных выставках, включая “Работницу” и “Искусство

женского рода”, не смогли (или не пожелали?) эти выставки назвать»; «Просматривая архивные и современные материалы, неизменно встречаю фразы вроде “Я не феминистка”, “Я против феминизма в его крайних проявлениях.” Эти и подобные фразы произносят порой даже умные, гендерно образованные российские женщины.»⁴⁴ Ситуация подобной травматизации художниц в российском искусстве связана как с романтизацией мужчины-художника и приписыванием ему имманентных качеств (таланта, врожденных способностей)⁴⁵, так и с советским наследием «высокого» искусства вроде станковой живописи, которое не предполагало технического оснащения для женщин, только для мужчин.

Вопрос само/названия в феминистском искусствоведении является одним из центральных мотивов. Связанная с гегемонией языка, определяющего бинарность рода, дилемма мужского и женского характерна для профессий, связанных с искусством — писатель или писательница, поэт или поэтесса, художник или художница (в то же время как: архитектор, режиссер, философ). Как пишет арт-критик Хилари Робинсон: «Коды женственности подразумевают подавление своих желаний в пользу других. В соответствии с ними понятие “художник” вытесняет из себя понятие “женственность”. ... Поэтому художница преступает одновременно и то, что значит быть художником, и то, что значит быть женщиной, т.е. она не является ни тем, ни другим».⁴⁶ Эта дилемма заставляет художницу делать выбор, как назвать себя — так будет происходить до тех пор, пока искусство не трансформируется таким образом, чтобы не вытеснять художницу как не-художника (в той же логике, что и женщина является Другим в силу бытия не-мужчиной).

⁴⁴ Каменецкая Н. Проекты ZEN в постсоветском искусстве. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 63

⁴⁵ Гегель, Идея прекрасного в искусстве или идеал / Эстетика в 4-х томах. Том 1. М.: «Искусство». 1968-1971. С. 294-297.

⁴⁶ Robinson H. Border crossing: Womanliness, Body, Representation // Visual Culture: Images and Representation. London: University Press of New England, 1994. PP. 41

В 1989 году искусствоведы Алла Ефимова и Лев Манович совместно с аспирантами Рочестерского университета заинтересовались проблемой феминистского искусства в Советском Союзе. Специфика данного вопроса основывалась на идее существования равноправия в СССР, которое по своей сути было номинальным. Несмотря на доступ женщин к типично маскулинным профессиям (труд на заводе, возможность оказаться в космосе), фактически социо-половые роли в советском обществе сохранялись наравне с необходимостью домашнего труда и заботе о детях в нагрузку к профессиональной деятельности.⁴⁷ Как пишет Ирина Юкина, «Нормой советского общества стали такие требования русского феминизма, как высшее образование женщин, работа женщин в общественной сфере, право женщин на репродуктивный выбор. Но феминистские идеи о существовании внеклассовой женской культуры и общеженских интересов, деятельность на их основе самостоятельных женских организаций, их активного гражданского участия, работы женщин на всех уровнях принятия решений были слишком радикальны даже для первых социальных опытов советского строя, не говоря уже о последующих его модификациях».⁴⁸

В это же время в 1989 году Ленинграде проходит одна из первых концептуальных групповых выставок под названием *«Женщина в искусстве»*, представившая более ста работ женщин-художниц. Среди авторов были ученицы Филонова Татьяна Глебова и Алиса Порет, ученица Малевича Мария Горохова, художницы-примитивистки Ия Кириллова и Ленина Никитина, нонконформистки Наталья Житлина, Татьяна Кернер, Жанна Бровина, а также Белла Матвеева, Ольга Флоренская, Марина Колдобская и другие. На выставке были представлены также 22 работы, созданные мужчинами-художниками под женскими псевдонимами, среди которых были Тимур Новиков под псевдонимом Ребекка Крецер, Георгий Гурьянов (Валентина Терешкова), Олег Котельников (Ас Макграйс),

⁴⁷ Жеребкина И. Это сладкое слово... Гендерные 60-е и далее. СПб, Алетейя, 2012. С. 36-37

⁴⁸ Юкина И. Русский феминизм как вызов. СПб, Алетейя, 2007. С. 465

Владислав Гуцевич (Лида Соссюра). Здесь же произошло первое публичное появление Владислава Мамышева-Монро в образе Монро, с которого в последствии началась череда перевоплощений художника.⁴⁹

Кураторы выставки Олеся Туркина и Виктор Мазин в качестве основного приема использовали прием «закулисья», который выражался как в выставочной мимикрии мужчин-художников, так и в появлении двух полузакрытых отделов под названием «Фетиши» и «Превращения», которые по задумке авторов комментируют название выставки, призванной в первую очередь говорить о становлении женщины в искусстве:

«“Женщина в искусстве” – первая концептуальная выставка в Ленинграде. Ее цели: во-первых, продемонстрировать женское творчество в условиях крайне патриархального общества, в котором равноправие понимается не как равные возможности развития разного, т.е. мужского и женского, но как возможность для женщины становиться мужчиной; во-вторых, проследить развитие женского творчества в трех режимах: а) женщина пишет как мужчина; б) женщина пишет так, как того хочет мужчина; в) женщина пишет как женщина; в-третьих, рассеять среди женских работ несколько мужских...»⁵⁰

Анализируя стратегию кураторов, мы сталкиваемся сразу с несколькими лейтмотивами, отражающими актуальное состояние того периода. Беспрецедентность выставки «Женщина в искусстве» выражалась не только в том, что это был один из первых проектов в СССР в области визуального искусства, поднимающий феминистскую повестку. Важно то, что выставка ставила своей целью разработку критического дискурса в отношении мало исследованной как искусством, так и социальными науками в тот период темы гендера, отказывалась от биологизации этого понятия,

⁴⁹ Беседа Василия Ромурзина с Олесей Туркиной и Виктором Мазиним. // Художественный журнал №32, 2001. [Электронный источник <http://www.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3206.htm>]

⁵⁰ Туркина О., Мазин В. О концепции выставки. 22 июля 1989 г. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 106

настаивая на дискурсивности предмета. При этом гендерная составляющая осталась для зрителя незамеченной или же напротив была воспринята негативно.⁵¹ Характерно, что понимание женского в проекте происходило на основе субверсивного подхода, что раскрывается как в самом названии выставки, так и в кураторском тексте — женское обретается от обратного, через мужское и от мужского, а мужское примеряет на себя женское. Это выражается и в лозунге выставки, представленном цитатой Мао Цзэдуна: «Мужчина не может быть свободен, пока не освобождена женщина».⁵²

В 1990 году другим примером выставки, поднимающей проблему критического аспекта гендера в искусстве, стала выставка-конференция *«ZEN: Женщина как субъект и объект в искусстве»*. Экспозиция располагалась в московской галерее «Садовники» и состояла из работ московских художников и художниц, а также частью проекта была привезенная Виктором Мазиным и Олесей Туркиной выставка «Текстуральное искусство Ленинграда», в которой текстиль выступал в качестве идееобразующего материала. В экспликации к выставке было сказано следующее: «Вуаль рассеивает фаллоцентричный мужской взгляд, буквально превращая женщину в смутный объект желания. Текст-иl и Text-elle сплетаются в гетерогенную ткань экспозиции, обретая новые значения в контексте выставки».⁵³

В рамках заседания конференции проходили чтения, посвященные «женской» проблеме с участием Анны Альчук, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, Беллы Улановской, Натальи Малаховской и других. Конференция привлекала внимание и жителей других городов и стран. По окончании конференции было принято решение создать Центр женской

⁵¹ Туркина О., Мазин В. Гендерная политика переходного периода // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 31-32

⁵² Там же

⁵³ Олеся Туркина, Виктор Мазин. Гендерная политика переходного периода. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 35

культуры, в совет которого входили также представители невизуальной культуры, такие как М. Палей, С. Айвазова, Т. Клименкова.

Как пишет Наталья Каменецкая, в процессе создания выставки *«ZEN: Женщина как субъект и объект в искусстве»* сформировалась ситуация, когда большинство художниц не были готовы признать себя женщинами в отличие от художников, которые переодевались в женские одежды и брали женские псевдонимы.⁵⁴ Такие феминизированные образы в последствие легли в основу перформансов. Художник перестроечного времени тяготел к театральности, перформативным практикам. Он становился актером, который напрямую влиял на зрителя и вовлекал его в художественный процесс.⁵⁵ В дискурс о гендере в рамках искусства были также включены и художники-мужчины, примеряющие на себя платья как символ бахтинского определения смеховой культуры и маскарада. Например, в рамках выставки *«Женщина как субъект и объект в искусстве»* Тимур Новиков примеряет на себя псевдоним Аврора Дивановна, а на выставке *«Посещение»* Константин Звездочетов и Иосиф Бахштейн становятся Вероникой Серой и Светланой Белой.⁵⁶

Во второй половине 90-х в рамках конференции *«Феномен пола в культуре»* был представлен искусствоведческий обзор художественных произведений женщин, были рассмотрены аспекты их творческой самоидентификации, а также особенности трансформации их сознания в контексте изменяющейся профессиональной среды и формирующихся в этой среде новых стереотипов. В этот период женщина уже рассматривалась как

⁵⁴ Каменецкая Н. Проекты ZEN в постсоветском искусстве. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 63

⁵⁵ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. С. 240

⁵⁶ Саркисян О. Гендер на российской художественной сцене. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. М.: Московский музей современного искусства, 2010. С. 81

субъект в своих проявлениях, что отличало позднесоветский подход с укоренившимися представлениями о женской второсортности.⁵⁷

В 1995 году при РГГУ открылся Музейный центр, руководителем которого стала Ирина Баканова. С того момента большинство выставочных проектов, связанных с гендерной тематикой, осуществлялись при поддержке Музейного центра. Музейный центр РГГУ совместно с «Творческой лабораторией ИНО» (ранее «ИдиомА») стали культурно-просветительским центром, проводили исследовательские и образовательные мероприятия в условиях практически полного отсутствия галерей, музеев и центров, выставляющих женское искусство. Как было сказано ранее, для перестроечного времени вплоть до начала нового тысячелетия публичный дискурс, связанный с вопросом гендера или феминизма, был недостаточно разработан, таким образом создание центра восполняло нехватку.

Другой особенностью постсоветского феминистского искусства становится традиция сотрудничества полов в рамках супружеских пар. В качестве примера можно привести Римму и Валерия Герловиных, Наталью Абалакову и Анатолия Жигалова, Елену Елагину и Игоря Макаревича, Ольгу и Александра Флоренских, Олесю Туркину и Виктора Мазина. В подобных творческих парах предметом рефлексии были и гендерные отношения: «Гендерные проблемы с самого начала оказались в поле зрения нашего теоретизирования и нашли свое отражение. ...мы пытались сформулировать эту проблему с помощью таких тем, как идентичность, субъективность, пол, желание через репрезентацию конкретных действий мужчины и женщины»⁵⁸.

Как показывает описанный выше обзор проектов перестроечного и постсоветского времени, гендерная проблематика в выставках этого времени была связана в большей степени с вопросом женского субъекта в искусстве, что происходило при активном участии мужской субъективности. Характер проектов с образовательной составляющей объясняется культурной

⁵⁷ Там же. С. 27

⁵⁸ Абалакова Т. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе. // Гендерные исследования №16, 2007. С.40

изоляция и отсутствием разработанной теоретической базы, в связи с чем появляется необходимость самостоятельно исследовать вопрос женского. Во-первых, исследование «женского» в искусстве было связано с текущей социальной и политической ситуацией – ситуацией утраченной идентичности. Кроме того характерна активная включенность мужчин-художников в разработку гендерных вопросов, что возвращает нас с одной стороны к ситуации замещения идентичности, вызванная состоянием эпохи и страны в целом.

2.3 Переживая и (де)мифологизируя советское

Важным этапом среди практик феминистского искусства становится наличие советского опыта и противостояние конструкту советской мифологии. В ситуации социальных преобразований, когда прежние — советские — коды перестали функционировать, а новые еще не успели возникнуть, появляется пространство для рефлексии о советских образах и постсоветской повседневности. Результатом такой рефлексии стали выставки *«Работница-1»* (1990) и *«Работница-2»* (1995), созданные художницами А. Альчук, Е. Елагиной, В. Хлебниковой, И. Наховой и М. Константиновой. В рамках выставки стояла задача обнаружить женское в его проявлениях – от «плетения ковриков из тряпок» до «поиска метафизического смысла в предметах повседневности советского человека».⁵⁹ Однако общим местом работ, представленных на выставке, становится сложность преодоления черт андрогинного советского человека. Авторы оглядывались на советское прошлое в попытке переосмыслить влияние советской риторики на конструирование гендера, которая проявлялась в большей степени в стирании гендерных различий в образе «коллективного» человека без индивидуальных черт.

⁵⁹ Каменецкая Н. Разведчица. // Гендерные исследования №17, 2008. С. 21

Противоположную стратегию выбирает группа Четвертая высота, созданная в 1993 году, в состав которой входят Дана Ким, Галина Смирнская, Екатерина Каменева. Само название группы отчасти раскрывает метод участниц: название «Четвертая высота» отсылает к одноименному фильму, снятому по книге Елены Ильиной, повествующему о молодой актрисе, героически погибшей на фронте. Участницы группы игнорируют контекст развивающегося капитализма и апроприируют образы советской эстетики, обращаются к атрибутам, отсылающим к той эпохе. Ситуация формирования общества потребления позволяет пересмотреть взгляды на период советской эпохи – в этом контексте советское обретает ауру романтизма, наполняется духовным смыслом, который противопоставляется бездушному капиталистическому проекту.⁶⁰

Молодое поколение художниц обращается к женским образам советской эпохи, но делает это иначе, чем поколение нон-конформистов. Этот образ возникает в работах в форме романтизированного героического подвига. В своих фотосессиях группа Четвертая высота поэтизирует советский женский героизм через эротизацию и практически выхоленную эстетизацию. Как писали сами участницы: «Эротизировать идею Подвига, сделав его основным участником творческого процесса, а может быть и самой жизни».⁶¹ Эстетика группы тем не менее отсылает не к героике 40-х, но к героике 70-х, во время которых окончательно оформляется государственный миф о войне, когда частная память переходит в коллективную. Это связано прежде всего с необходимостью заполнить отсутствие идейной основы режима, которая больше не может функционировать на основе разочаровавшей Октябрьской революции.⁶²

⁶⁰ Каменецкая Н. Разведчица. // Гендерные исследования №17, 2008. С. 21С. 82

⁶¹ Четвертая высота. Из программы группы. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С.144

⁶² Подробнее о конструировании мифа о войне см. Щеркабова И. Победа вместо войны? (Накануне 65- летнего юбилея). 2012. Электронный источник [URL <http://urokiistorii.ru/current/dates/3222>]

Эстетизируя советское, художницы намеренно заполняют таким образом исчезнувшего вместе с советским режимом Большого Другого.

Характерно, что участницы группы не относили себя к феминистскому искусству: «Героизм отличается от феминизма тем, что он не отстаивает ту точку зрения, что женщина должна встать в позицию мужчины, что у женщины должен вырасти член восьмиметровый и бицепсы громадные. Речь не об этом, речь о том, что в определенной ситуации женщина должна вести себя так, потому что рядом нет никого, кто мог бы сделать это за нее. Это совсем разные вещи. Никакого отношения к феминизму это не имеет»⁶³, обнаруживая тем самым и подтверждая ситуацию некорректной трактовки идей феминизма в силу неразработанности феминистской теории того периода.

Это лишь некоторые примеры, осмысляющие советский проект на языке феминистского искусства, для которых характерна апроприация советских образов с целью переопределения созданной мифологии, подчеркивающие потребность в преодолении последствий советского прошлого.

2.4 Кибер-фемин-клуб: стратегии самоорганизации

Поздний советский период характеризовался оппозицией официального и неофициального, высокого и низкого, духа и тела. В структуре перестраивающегося и постперестроечного общества стали наиболее заметны лакуны в структуре самоидентификации, что повлекло за собой возможность использовать свободное пространство с целью создания новых образов. Появилась необходимость поиска иного способа работы с вопросом гендера, который бы не просто повторял критику идеологии или

⁶³ Из интервью Марата Гельмана с группой Четвертая высота. Выставка «Динамически пары». ЦВЗ Манеж, 2000. [Электронный источник <http://www.guelman.ru/dva/para22.html>]

противопоставлял феминизм патриархальному обществу, а скорее открывал возможность для обретения нового символического языка и новую форму.

Состояние поиска нового языка совпало с временем развития и укрепления технокультуры. Новые технологии перестали быть формальным математическим языком, а все больше вплетались в структуру культуры, ставили перед собой цели по созданию эстетических и социальных опытов, в диалоге с технологиями начала формироваться иная культурная модель.

В 1991 году в петербургском сквоте на Пушкинской, 10 в Галерее «21» появился Кибер-фемин-клуб под руководством Аллы Митрофановой и Ирины Актугановой. Клуб стал пересечением дигитального, виртуального и телесного, и целью клуба было создание гендерных, технологических и художественных экспериментов. В то же время в Санкт-Петербурге уже сформировалась структура технокультуры – появился музыкальный клуб «Тоннель», который для многих электронных музыкантов стал точкой отсчета будущей карьеры, работала медиагалерея «21», в которой выставлялись проекты, сделанные в формате новых медиа, а также проводились регулярные конференции по компьютерному искусству.

Кибер-фемин-клуб в пространстве галереи «21» стал постоянной площадкой, на которой реализовывались кибер- и феминистские проекты. Основной задачей и важным отличием деятельности Кибер-фемин-клуба стала необходимость переосмыслить феминизм, что было связано с текущей социальной ситуацией. Феминизм как критическая теория не был средством того времени, и состояние перестройки российского общества позволяло обновлять самоидентификации. Через связь трансформирующейся страны и формирующейся технологической парадигмы позволила участницам Кибер-фемин-клуба исходить из нового для российского искусства принципа: пустоты любой самоидентификации.⁶⁴ Киберфеминизм взаимодействовал с действительностью через нетождественность и неопределимость телесности,

⁶⁴ Митрофанова А. Киберфеминизм в истории, практике и теории. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 70

через смену социокультурных моделей. В логике участниц клуба реальность была пластична, идеология нейтральна. Телесность выступала как основание реального, представительницы Кибер-фемин-клуба мыслили гендер через теорию перформативного гендера Джудит Батлер. Кроме того, в клубе регулярно проходил семинар по теории постфеминизма.

В 1994-1996 годах в выставочной деятельности преобладали проекты, проблематизирующие определения искусства, субъекта и гендера, в которых участвовали такие художницы как М. Колдобская, А. Альчук, Н. Абалакова, а также художницы из Финляндии, Германии, США. Позднее с 1996 года в пространстве клуба размещалась Фабрика найденных одежд и Магазин путешествующих вещей Н. Першиной-Якиманской и О. Егоровой.

В контексте анализа «примеривания» на себя стратегий западного искусства российским, следует заметить, что движение киберфеминизма на Западе не было представлено широко. Это могло быть связано с составляющей «феминизм», которая подразумевала идентификацию в терминах репрессированного меньшинства.

К киберфеминистскому движению себя относил арт-группа VNS Matrix, работавшая с видеоинсталляциями, событиями, компьютерными играми. Они являются создателями одного из важных для движения текстов – «Киберфеминистский манифест XXI века», в котором себя они называют «новым вирусом мирового беспорядка». ⁶⁵ VNS Matrix используют технологии с целью изменить представления о нормативных гендерных и сексуальных идентичностях, что в целом перекликалось с деятельностью Кибер-фемин-клуба.

Ближе к 1997 году благодаря созданию сетевого сообщества Faces, которое в последствии стало площадкой для взаимодействия международного сообщества, сложилось несколько групп, объединившихся в движение киберфеминизма. Ирина Актуганова вспоминая опыт

⁶⁵ VNS Matrix. Cyberfeminist manifesto for the 21st century [<http://www.sterneck.net/cyber/vns-matrix/index.php>]

взаимодействия с иностранными коллегами, упоминает о разнице в подходах: «Мы были не совсем такими феминистками, как австралийки. Мы вообще отличались от западных феминисток. Наши европейские подруги прошли через жесткую муштру католических школ и патриархальный уклад своих семей. Их матери занимались домашним хозяйством. У наших западных подруг не было детей. Их феминизм был — я бы не сказала «выстрадан», но в нем было очень много мучительного протеста. У нас был другой феминизм, подаренный большевиками и потому мало ценимый в постсоветском обществе. Но мы помнили, что за нами были Коллонтай и гендерная политика первых лет советской власти, образованные и социально активные матери и бабушки.»⁶⁶

В 1997 году состоялся съезд представителей киберфеминизма в рамках Документы X, затем состоялся съезд в Граце, в 1998 году третья встреча была организована в Санкт-Петербурге. Среди участниц движения наблюдались расхождения в теоретическом подходе, а также различия в опыте и традиции, что объясняется векторами развития западной и отечественной культуры — опыт эмансипации постсоветских киберфеминисток отличался от западных представительниц. Можно заключить, что постсоветский киберфеминизм в большей степени функционировал в среде поиска нового языка исходя из теоретического осмысления репрезентации гендера, тогда как социальная структура западной культуры накладывала свой отпечаток на подход, следовательно, западные коллеги занимали позицию протеста.

Другим важным явлением российского киберфеминизма, отличавшим его от западного направления, стала концепция киберматеризма, разработанная в 1997 году. Киберматеризм понимался как взгляд из киберкультуры на «натуральный» опыт. Эта практика стала одной из форм утверждения женской субъективности, так как материнское тело

⁶⁶ М. Семендаева. Киберфеминизм в России: от техно до паяльника. Электронный источник [URL <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kiberfeminizm-v-rossii-ot-tehno-do-payalnika/>]

анализировалось с позиций киберподхода как безграничное, обреченное на обновление и добавление. Материнская субъективность реализуется как открытая модель, которую можно пересобрать, ключевой функцией которой становятся интересы другого – ребенка. Анализируя беременное тело как другое, киберфеминизм делает попытку репрезентировать его в культуре через мистификацию психического опыта, связанного с материнством. Такой работой стал перформанс, проведенный в Хельсинки.⁶⁷ В пространстве декоративного антуража и практически мистической среды по очереди беременные женщины отвечали на вопросы личного характера фрагментами фильмов, цитат из литературы и так далее. Этот перформанс в ироничной манере строит мост между коллективным (культурой) и частным, переосмысляя идею репрезентации через символические интеракции и дистанцию.

Одной из принципиальных практик становится вовлечение художественных практик в социальное пространство — в 1997-1998 годах на базе клуба был открыт интернет-центр для женщин, для таких женских организаций как «Солдатские матери», «Лига избирательниц» участницы клуба создавали сайты, делали рассылки. Затем эта инициатива переросла в курсы практической независимости «Сделай сама», целью которых было освобождение женщин от страха перед «мужской» работой. Преподаватели учили курсанток чинить компьютеры, пилить, пользоваться инструментами, менять колеса. Подобная практика позволяла снять табу и показать, что границы гендера размыты и социальные роли подвижны. Курсы были задуманы как временный арт-проект, однако они стали настолько популярны, что проект затянулся на три года.⁶⁸

Позднее Галерея «21» преобразовалась в иные институциональные формы, отвечая на запрос времени. Появилась Галерея экспериментального

⁶⁷ А. Митрофанова. Киберфеминизм в истории, практике и теории. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 75

⁶⁸ Семендаева М. Киберфеминизм в России: от техно до паяльника. [<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kiberfeminizm-v-rossii-ot-tehno-do-payalnika/>]

звука «ГЭЗ 21», а с 2002 года существует Философское кафе, которое стало дискуссионной площадкой для обсуждения философских рефлексий на пересечении психоанализа, постфеминизма и кибертеории. Смена форматов представляется важной с точки зрения теоретических воззрений киберфеминизма как означающее подвижной перформативной идентичности, не вписанной в границы одной роли.

Таким образом, деятельность Кибер-фемин-клуба развивает идеи постфеминизма и теорию перформативного гендера, а также становится уникальным объединением, отвечавшим не только на актуальный запрос методологических поисков нового языка, но и включенным в социальную структуру общества. В рамках киберфеминистского движения, а затем и других форм самоорганизации, предпринятых участницами, ключевой является не логика исключения и противоположностей, а напротив – объединения, дополнения и возможности свободного становления.

Глава 3. Институционализация и легитимация феминизма в искусстве

Говорить о начале нового тысячелетия сегодня, несмотря на временную удаленность в одну жизнь почти совершеннолетнего человека, все еще сложно, когда критическая дистанция недостаточно велика, чтобы окончательно сформулировать место и значение этого периода для Истории. Начало 2000-х это почти что сегодня, в котором нулевые как будто продолжающееся настоящее. Тем не менее некоторые характеристики этого времени, отделенного от 90-х четкой границей смены неслучившейся демократии на эффективный авторитаризм, можно попытаться определить и сейчас.

В этой главе в качестве актуального контекста, определяющего стратегии в области феминистского искусства, рассматривается процесс формирования инфраструктуры и особенности системы искусства нулевых. Выставочное пространство как универсальный медиум легитимного искусства в этом свете представляется важным элементом феминистской практики, так как отражает включенность (или исключенность) феминистского искусства в глобальном художественном контексте России, что оказывает непосредственное влияние на стратегии художниц и кураторов. В этой главе предлагается проследить те составляющие художественного процесса, которые оказали влияние на арт-феминизм.

3.1 Стабилизация «нулевых» и формирование инфраструктуры

Активное институциональное строительство свойственно периоду перестроек, временам потрясений, когда на освободившееся место прежней разочаровавшей или разрушившейся системы необходимо водрузить новую – прогрессивную, отвечающую новому мировоззрению. Как уже было упомянуто ранее, для общества и гуманитарного знания было характерно состояние противопоставления принципов, на основе которых создавались

новые институты (отношения, знание и т.д.), законам прежнего – советского – мира, которому был объявлен вотум недоверия. В этой логике формулировались также предположения, что рыночная экономика служит прародителем демократии. Это противопоставление получало свое продолжение и для мира искусства: художник, освобожденный от протекции и контроля государства, выходил в мир рынка, который был единственным путем в мир творческой свободы и профессионализма. Однако рыночная система, как и инфраструктура в целом сформировалась на тот момент не полностью. Это послужило одной из отправной точек той специфичной системы искусства, которая в итоге сложилась в начале 2000-х годов в России.

В современной теоретической науке существует ряд подходов, которые определяют понятие «система искусства» и описывают механизмы его функционирования. Разработку самого термина «художественная система» приписывается Никласу Луману, который в работе под названием «Art as a Social System», вышедшей в 1995 году, определил художественную систему как равноправного партнера других социальных систем (политической, экономической и т.д). В своем подходе Луман настаивает на автономии художественной системы, а в качестве ключевого признака выделяет аутопоэтичность, то есть самовоспроизводимость: «Like any other social system, the art system is closed on the operative basis of communication — otherwise it would not be a system but something randomly selected and "thrown together" by an observer. Materials of any kind are merely resources that are used by communication according to its own measure of meaning, even when they display their idiosyncratic materiality (for example, as raw materials). The social autonomy of the art system rests on its ability to define and use resources in ways that differ from those of society at large.»⁶⁹ Такой подход может производить впечатление, что автономия системы искусства понимается как независимость от окружающего мира, хотя в действительности оба эти

⁶⁹ Luhmann N. Art as a Social System. Stanford University Press, 2000. Pp. 80-81

понятия Луман связывает с существованием внутренней инфраструктуры и институтов, а следовательно и возможности использования ресурсы, которые отличаются от тех, что лежат в основе прочих систем. К подобному полю социокультурных феноменов отсылают и другие теории: теория «арт-мира», рассматривающая искусство как результат коллективного труда всех агентов его производства;⁷⁰ а также концепция «поля культурного производства», которое рассматривается как сфера, обусловленная социальными факторами, обладающая своей специфической динамикой, внутренними правилами и ставками в борьбе за власть (капитал)⁷¹. Одной из центральных идей в социологии искусства Бурдьё лежит идея об относительной автономии художественного поля. Эта автономия связана с формированием и отделением сферы искусства от других сфер, приобретением ею относительной независимости. Относительная автономизация искусства также позволяет говорить об особой логике этого поля, в соответствии с которой организованы отношения внутри него. В рамках данного исследования теории, предлагающие системный подход к искусству, важны в силу их фокуса на внутренних связях внутри системы и вовне, который способен указать на иерархии.

Переход от советского режима к рыночным правилам закономерно принес свои плоды: в результате формирования рынка произошло высвобождение финансового ресурса, переход его в частные руки, который стало возможно вложить в современное искусство. Необходимо подчеркнуть, что зависимость от рынка далеко не единственная характеристика системы искусства. В российском контексте уже в конце 1980-х – начале 1990-х годов фигурировало представление об инфраструктуре, и, строго говоря, задолго до этого – в послевоенные годы в СССР – существовал аналог системы производства искусства. Однако понимание феномена художественной

⁷⁰ Becker H. S. Review: «Artworlds» Revisited // Sociological Forum. Vol. 5. No. 3. 1990.

⁷¹ Бурдьё П. Социология социального пространства // Пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2005. С. 22

системы и того, как ее необходимо строить, происходило в соответствии с особенностями реформаторского подхода постсоветского периода.

Если сравнивать формирование системы искусства на Западе и в России, то помимо разницы более чем в тридцать лет, западную и российскую систему отличает друг от друга взаимоотношения с институционализацией. Западный подход отличает стремление вскрыть и демистифицировать властные отношения и избавиться от влияния рынка, показать условия существования искусства вне институциональной рамки, обратиться к дискурсивной и материальной составляющей институций.⁷² Существующая еще с 1960-х годов, институциональная критика на Западе уже успела перейти на тот этап развития, когда произошло сращение и апроприация музеями. Как пишет Андреа Фрейзер: «Но точно так же, как искусство не может существовать вне поля искусства, так не можем существовать вне его и мы — по крайней мере, в качестве художников, критиков, кураторов и т.д. А наши действия вне поля — в той степени, в которой они остаются вовне — не могут повлиять на происходящее внутри. Так что внешнее отсутствует для нас не из-за институциональной закрытости, не из-за системы «тотально контролируемого общества» и не из-за разрастания института до явления всеобъемлющих размеров и масштаба. Внешнего нет, поскольку институт находится внутри нас самих, а мы не можем выйти за пределы себя».⁷³

В 1990-е годы как из-за условий отсутствия какой-либо инфраструктуры, так и в связи с задачами выживания во многих сферах общества — не только в области искусства — доминировали неформальные практики. В области искусства был это явление было теоретизировано Виктором Мизиано, который обозначил структуру коммуникации, которая представляла собой «клей» между участниками производства искусства как

⁷² Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. // *October* №55, 1990. Pp. 105–143

⁷³ Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. // *Artforum*, September 2005, XLIV, №1. Pp. 278–283.

«институционализацию дружбы» — «попытку структурировать коллективную художественную практику в ситуации отсутствия системы искусства». ⁷⁴ Например, в процессе подготовки выставки в 1989 году «*Zen. Женщина как субъект и объект в искусстве*» организаторы выставки Наталья Каменецкая и Ирина Сандомирская «неожиданно появились на пороге квартиры» Олеси Туркиной и Виктора Мазина с вопросом «Это вы делали выставку “Женщина в искусстве?”». Позже выяснилось, что московских теоретиков и ленинградских кураторов свел Алик Сидоров, издатель журнала А-Я, с которым Олеся Туркина и Виктор Мазин на тот момент лично знакомы не были. ⁷⁵ Как отмечает Алексей Пензин, неформальные практики являются симптомом серьезного сбоя в области производственных отношений, так как функционируют как своего рода хитрости ради выживания. Они наследуют неофициальные практики периода СССР, деполитизируясь под действием процессов форсированной началом 2000-х «стабилизации». Теневая составляющая не исчезает, на нее накладываются новые дискурсивные законы как политического, так и артистеблишмента. ⁷⁶

В то время, как на Западе подъем влияния институций шел рука об руку с критическим осмыслением этого влияния, в России в 2000-х в условиях несформированной пока инфраструктуры наблюдалось форсирование системообразующих процессов. Говорить же об институциональной критике нельзя в силу отсутствия предмета, к которому эту критику можно было приложить. В России под системой искусства понималось системная совокупность институций, однако места для автономии от власти и рынка не было. Как уже было упомянуто ранее,

⁷⁴ Мизиано В. Институционализация дружбы // Художественный журнал N28/29, 1999. [Электронный источник <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2809.htm>]

⁷⁵ Олеся Туркина, Виктор Мазин. Гендерная политика переходного периода. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 35

⁷⁶ Александр Бикбов, Кирилл Медведев, Николай Олейников, Алексей Пензин. Профилактика тотализующего мышления. // О системе искусства. Художественный журнал №71/72, 2009. [Электронный источник <http://xz.gif.ru/numbers/71-72/profilaktiki/>]

калькирование западных образцов было характерным для периода 90-х – начала 2000-х: «При этом «система искусства западного типа» как форма организации субъективности вполне сложилась и определяла представления и действия большей части художественной среды. Ведь хотя инфраструктуры, взыскуемой художественной средой, еще не существовало, ее образ был воплощен в поэтике художников и кураторов. Так, деятельность многих акторов художественной среды – художников, кураторов, критиков и галеристов – постоянно оценивалась в те годы исходя из критерия, вредят ли они задаче создания системы или способствуют. Говоря иначе, работа в искусстве не мыслилась автономно от системы его социального производства, причем – и это самое любопытное и даже парадоксальное – не мыслилась автономно от системы, которая существовала только в индивидуальном и коллективном воображении.»⁷⁷

Начало легитимации современного российского искусства можно обозначить как время признания современного искусства государством, выраженное в строительстве новых площадок, выделении бюджета на закупку современных художников. Если в 90-х государство не распознает в искусстве возможного союзника, не видит в искусстве потенциал политической продуктивной пропаганды, то уже к началу нового тысячелетия начинается процесс постепенного слияния: выделяются средства на закупку. Одним из первых признаков становится открытие новой постоянной экспозиции в Государственной Третьяковской Галерее на Крымском Валу в 2000-м году, в которую включены и произведения советских художников соцреалистов, так и произведения актуальных художников, которые были закуплены за счет государственного бюджета. Но на закупки работ современных художников было выделено порядка 10000

⁷⁷ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 78

долларов, в то время как на строительство музея Ильи Глазунова было выделено 50 млн рублей.⁷⁸

Анализируя состояние инфраструктуры современного российского искусства в начале 2000-х годов, Иосиф Бакштейн указывал на несколько специфических проблем, оказывающих отрицательное влияние на становление институций. Среди них консервативный уклон художественного образования, маргинализация современного искусства как такового, дисбаланс между коммерческими и некоммерческими институциями и подмена понятий «художественная» и «рыночная ценность»: «В прежние времена функции этих составляющих строго дополняли друг друга. Некоммерческие структуры отвечали перед историей искусства за формирование системы эстетических ценностей, а коммерческие структуры на основе этой системы формировали систему цен, и следует заметить, что только в русском языке эти слова — однокоренные. Многие наши коллеги разделяют мнение, что в последние пять–семь лет такой баланс начал системно нарушаться».⁷⁹

Таким образом, можно выделить несколько характерных черт, присущих процессам, происходившим в начале нового тысячелетия в российской системе искусства: форсирование процессов институционализации с поправкой на отсутствие институциональной критики, уклон в индивидуальные проекты и рыночную гонку, стремление встроиться в международный художественный контекст как способ легитимировать российскую арт-сцену.

⁷⁸ Саша Обухова. 1990-е год за годом: 2000 год. // Видеозапись лекции. Музей Гараж, 2014 [Электронный источник <https://youtu.be/HuGzX1Lj-LE>]

⁷⁹ Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. / М.: Новое литературное обозрение, 2015.

3.2 Почему не было великих российских художниц? Художницы и институции

Возвращаясь к теории, следует упомянуть, что начало развития феминистской критики искусства принято связывать с вопросом вытеснения женщин-художниц за пределы традиционного искусствоведческого знания. В течение конца 60-х – начале 70-х в США начали появляться проекты художниц, направленные на преодоление сексистской деятельности галерей и музеев, в которых женское искусство было представлено в количестве 5-10% от общего количества всех работ,⁸⁰ а также на критику репрезентации женщин в истории искусства в первую очередь как означающего мужского желания и в качестве объекта мужского взгляда.⁸¹

Подобные проекты своей целью ставили в первую очередь включение художниц в систему искусства как таковую, что связано не только с традицией «herstory»,⁸² но и с рыночной стоимостью произведений искусства. Подобные инициативы от художниц в большей степени характеризовались не теоретическим анализом сложившейся ситуации, а политической трансформации устоявшейся системы искусства. Эти проекты поднимают вопрос «невидимости» художниц и работают в первую очередь с функцией легитимации искусства, возможностью вписывать в историю искусства, которой обладают институции как одни из агентов репрезентации. Практики включения женщин представляются одними из ключевых для феминистского дискурса, несмотря на критику. Критикуется повторение логики теоретиков, предлагающих включить художниц в изначально патриархальную систему, которой является музей и мыслящих

⁸⁰ Альмира Усманова. Женщины и искусство: политики репрезентации. // Введение в гендерные исследования. Часть I, под ред. И.А. Жеребкиной. Алетейя, СПб, 2001 С. 477

⁸¹ См. Джон Бергер. Искусство видеть. Клаудберри, 2012. С. 54

⁸² Неологизм от англ. «history» («his-story» как «его история») — переводится как «ее история»; история, написанная с точки зрения феминизма, подчеркивающая и переосмысляющая роль женщин

репрезентацию как миметическую структуру, а значит, не эмансипирующую художниц и не трансформирующую систему. По мнению Гризельды Поллок, чтобы действительно оценить творчество женщин, необходимо радикально преобразовать методологию искусства.⁸³

Отдельно следует упомянуть о воспоминаниях художницы Татьяны Антошиной, которая утверждала, что у нее была собственная гендерная теория. Обучаясь в аспирантуре в 1991 году, Антошина просматривала искусствоведческий материал и обратила внимание на непропорционально большое количество образов женской обнаженной натуры по сравнению с мужской. Это наблюдение стало предпосылкой для создания ее проекта «Музей женщин», в рамках которого она репрезентировала мужское тело для женщин.⁸⁴ Здесь можно проследить параллели с критикой мужского взгляда, которая была проблематизирована западными теоретиками феминистской критики, однако, характерно, что выбор был сформирован интуитивно. Во многом это было связано с культурной изоляцией, институционально обусловленной в 1980-х, которая в последствии развилась в апроприацию и игру с культурными кодами.

Любая выставка рассказывает историю, она нарративна по своей природе. В то время, как нарратив традиционного музея рассказывал историю искусства, обесценивая исторически важные объекты до иллюстративного материала с целью показать примат истории, в ситуации современного искусства все происходит наоборот. Художники начали работать специально для музея, чтобы занять свою нишу в истории. Вписанность объекта или художника в историю означает повышение ценности (и рыночной не в последнюю очередь) этого объекта. Тем самым, используя терминологию Бориса Гройса, музей становится местом иконопочитания, где происходит сакрализация объекта.⁸⁵

⁸³ Parker R., Pollock G. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. NY: I.B. TAURUS, 2013. Pp. 10-15

⁸⁴ Каменецкая Н. Существует ли постсоветский феминизм // *Интерлос* № 16, 2007. С. 35

⁸⁵ Гройс Б. *Куратор как иконоборец* // *Политика поэтики*. М.: Ад Маргинем, 2012. С. 116

Феминистская теория не просто анализирует гендерные политики крупных институций, она вскрывает структуры неравенства в работе институций. В то время, как на Западе имело место объединение художниц в борьбе против кураторского предубеждения⁸⁶, то на постсоветском пространстве проекты на эту тематику имели скорее очаговый характер.

С началом нового тысячелетия в России происходит активизация арт-рынка, среди политических художников наблюдается поворот в сторону материального искусства — акции сменились объектами,⁸⁷ происходит форсирование создания системы искусства. Рынок фетишизирует современное искусство, переводя его в статус товара. Всплеск гендерно-ориентированного искусства 90-х, объединивший усилия трех поколений художниц, в новом тысячелетии спадает: художницы, появляющиеся на арт-сцене не идентифицируют себя с феминистским дискурсом.⁸⁸ Гендерное искусство становится обособленным, но постепенно получает свое институциональное признание, что представляется одним из ключевых этапов развития феминистского искусства в России.

Отдельно следует упомянуть о воспоминаниях художницы Татьяны Антошиной, которая утверждала, что у нее была собственная гендерная теория. Обучаясь в аспирантуре в 1991 году, Антошина просматривала искусствоведческий материал и обратила внимание на непропорционально большое количество образов женской обнаженной натуры по сравнению с мужской. Это наблюдение стало предпосылкой для создания ее проекта «Музей женщин», в рамках которого она репрезентировала мужское тело для женщин.⁸⁹ Здесь можно проследить параллели с критикой мужского взгляда, которая была проблематизирована западными теоретиками феминистской

⁸⁶ В качестве примера подобной деятельности можно рассмотреть проект Ad Hoc Women Artists' Committee, организованный Люси Липпард в 1970-м году

⁸⁷ Саша Обухова. 1990-е год за годом: 2000 год. // Видеозапись лекции. Музей Гараж, 2014 [Электронный источник <https://youtu.be/HuGzX1Lj-LE>]

⁸⁸ Каменецкая Н. Проекты ZEN в постсоветском искусстве. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С.63

⁸⁹ Каменецкая Н. Существует ли постсоветский феминизм // Интерлос № 16, 2007. С. 35

критики, однако, характерно, что выбор был сформирован интуитивно. Во многом это было связано с культурной изоляцией, институционально обусловленной в 1980-х, которая в последствии развилась в апроприацию и игру с культурными кодами.

Выставки, посвященные гендерной тематике проходили в знаковых для того времени галереях и пространствах. Среди таких мест были галереи «Садовники», «L», «Феникс», «Риджина», «XL-галерея», а также в институциональные гиганты, такие как Государственная Третьяковская галерея, Русский музей, Центральный дом художника, Литературный музей. В Московском музее современного искусства и Музейном центре РГГУ в рамках Первой и Второй Московской биеннале современного искусства проходили специальные гендерные проекты.⁹⁰

Галереи по большей части представляют персональные выставки художниц разных тематик, необязательно гендерной направленности. Например, в 1999 и 2001 году состоялись выставки Ирины Наховой «*Большой красный*»⁹¹ и «*Благовещение*»⁹² в XL-галерее, проект «*Коллекция 2000 (Гинекология)*»⁹³ Натальи Турновой открылся в тот же год в галерее «Риджина», в 2005 в XL-галерее показали интерактивную инсталляцию Александры Дементьевой «*Память зеркала*».

Основными местами, представляющими феминистское искусство в период первого десятилетия нулевых был Кибер-фемин-клуб в Санкт-Петербурге и Музейный центр РГГУ в Москве. Но если Кибер-фемин-клуб имел структуру более автономную и сформировался скорее по принципу самоорганизации, то Музейный центр РГГУ в сотрудничестве с «Творческой

⁹⁰ Саркисян О. Гендер на российской художественной сцене. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. М.: Московский музей современного искусства, 2010. С. 81

⁹¹ Архив XL-галереи. Электронный источник [URL <http://xlgallery.ru/past.exhibitions?year=1999&type=1&lang=RU&id=55>]

⁹² Архив XL-галереи. Электронный источник [URL <http://xlgallery.ru/past.exhibitions?year=2001&type=1&lang=RU&id=37>]

⁹³ Базилева И. Женская биография: сопротивление неживому // Художественный журнал №45, 2002. Электронный источник [URL <http://xz.gif.ru/numbers/45/zhen-bio/>]

лабораторией ИНО» в Москве носил более институциональный и академичный характер. Именно там с 1995 года осуществлялась большая часть проектов, разрабатывающих феминистскую проблематику.

Выставочные проекты проходят в сопровождении образовательных и академических инициатив, осмысляющих темы феминистской арт-критики. В Музейном центре проходил проект *«Границы гендера»*, в рамках которого был организован дискуссионный клуб «Женщина в искусстве: образы, роли и перспективы», выставка *«Анамнезис Lapsus memoriae/Воспоминания — ошибки памяти»* (1999 г.) под кураторством Натальи Каменецкой, посвященная теме женщины как субъекта культуры, так и самой культуре и мифу, который складывается под воздействием памяти. В 2002 в Музейном центре РГГУ «Творческая лаборатория ИНО» совместно с Кибер-фемин-клубом организовали конференцию «Женщины в визуальной культуре: проблемы творчества и авторства», которая предваряла выставку *«Автопортрет художницы»*, посвященной теме саморепрезентации, женской идентичности, женскому взгляду и письму. В 2004 в рамках конференции «Тело и культура» прошла коллективная выставка *«Тело, культура и оптические иллюзии»*, посвященная репрезентации телесности, которая состояла из слепков с античной скульптуры в сопровождении работ современных художников и художниц, среди которых свои работы представили Оксана Саркисян, Анна Альчук, Елена Ковылина, Константин Звездочетов, Татьяна Антошина и другие. В последствии именно в Музейном центре проходят проекты в рамках Московской биеннале современного искусства, укрепляющие положение феминистской повестки на карте современного искусства.

«Творческая лаборатория ИНО» ставит перед собой задачу — популяризовать идею Музея женского искусства в России и реализовать проект: «Деятельность по музеефикации женского искусства сопрягается с современными социокультурными процессами, способствует развитию дискурсивного поля вокруг проблематик женского арт-активизма и

гендерных рефлексий.»⁹⁴ Презентация проекта осуществилась в рамках Третьей московской биеннале современного искусства в 2009 году.

Цель создания Музея резонирует как с процессами формирования институциональной арт-системы, характерным для первого десятилетия 2000-х, так и с феминистским запросом на легитимацию, осуществленную не просто посредством включения в институции, но выделением отдельной автономной институции. Выставочная и образовательная деятельность, которая проводилась организаторами в Музейном центре должна была выступать плацдармом для формирования такого музея, однако проект Музея так и остался неосуществленным.⁹⁵

3.3 Гендер и биеннализация

Политика биеннализации становится лакмусовой бумагой участника мировой арт-сцены, заявляющего о своих амбициях. Легитимация современного искусства происходит не только на уровне локальных проектов — в условиях глобализованного мира появление большого фестиваля современного искусства в мегаполисе сигнализирует о подключении еще одного участника к сети «глобальной деревни»⁹⁶.

Помимо прагматической функции приписывания статуса новой точки на карте художественного мира, связанной в большей степени с внешними связями,⁹⁷ биеннале и другие крупные фестивали искусства имеют свойства, направленные вовнутрь. Биеннале играет непосредственную роль в политике локальной, экономически повышая эффективность города. Также политика биеннале напрямую связана с конструированием идентичности,

⁹⁴ Каменецкая Н., Саркисян О. Мастерская женского творчества: история женской культуры в постсоветском пространстве, 1989-2009 годы. // 3 Московская биеннале современного искусства. С.132

⁹⁵ Музей современного женского искусства. Творческая лаборатория ИНО. Электронный источник [URL <http://ino.rsuh.ru/index2.html>]

⁹⁶ Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Киев, Ника-Центр. 2003. С. 47-48

⁹⁷ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем. 2015. С. 54

утверждением статуса через демонстрацию достижений (что роднит биеннале с форматом всемирных выставок XIX века) и построением инфраструктуры. Критике подвергаются высокие риски, что информационный потенциал биеннале может тяготеть к трансляции идеологии, доминирующей культуры или крупный фестиваль может стать источником несанкционированного использования ресурсов.⁹⁸

На фоне общего подъема и развития российской инфраструктуры необходимой частью утверждения российской системы искусства становится вписанность в общемировое сообщество, универсальным приемом достижения которой становится биеннале. Московская биеннале, названная Большим проектом для России, была официально учреждена в 2003 году Министерством культуры. Инициаторы проекта Иосиф Бакштейн и Виктор Мизиано видели биеннале как инструмент решения нескольких задач: признание роли современного искусства в России, объединение усилий организаторов художественных инициатив и, самое главное, завершение «...столь длительного процесса возвращения современного русского искусства на международную художественную сцену».⁹⁹

Проекты, посвященные феминистской тематике, принимают участие в Московской биеннале современного искусства с самого начала. Первая московская биеннале современного искусства, проведенная впервые в 2005 году, включала два спецпроекта, посвященных феминистской проблематике.

Под кураторством Людмилы Бредихиной был представлен проект *«Гендерные волнения»*, который прозрачно отсылает своим названием к практически одноименной книге Джудит Батлер¹⁰⁰. В выставке принимают участие такие художницы живущие практически на Западе как Ирина Нахова, Елена Ковылина, Наталия Мали, Ольга Чернышева, так и «локальные» российские авторы, среди которых встречаются и женские, и

⁹⁸ Подробнее см. Маршал О. Политика биеннализации. // Художественный журнал №75/76, 2010. [Электронный источник <http://xz.gif.ru/numbers/75-76/biennalizatsia/#name1>]

⁹⁹ Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

¹⁰⁰ Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. NY: Routledge, 1990.

мужские имена, — в проекте участвовали Наталья Зубович, Евгения Логинова, Наталья Турнова, Виктория Бенгальская, Елена Елагина и другие, а также Тимофей Костин, Сергей Никокошев, Максим Илюхин, Алексей Каллима, Ольга и Александр Флоренские, ТОГАРТ (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов), Сергей Братков и другие.

Однако отсылка к тексту, критикующему бинарную оппозицию мужского и женского как механизма конструирования нормативности, становится теоретической рамкой, которую российская реальность пытается примерить. Как пишет куратор проекта Людмила Бредихина: «“Русский гендер” имеет множество особенностей — размытость границ, привычных для западного сознания гендерных оппозиций и языка, бесформенность конфликта между “мужским” и “женским”».¹⁰¹

В проекте была сделана попытка переосмыслить суть оппозиций, применив идею феминности и маскулинности как маскарада. Что характерно, применяли этот метод преимущественно художники. Так, Герман Виноградов стал «ГермАфродитой», а Владислав Мамышев-Монро переживал бинарную структуру гендера в своей работе «Идеальная пара». Авторы продолжают осмыслять текущий актуальный контекст, применяя бинарность пола к культурным кодам — например, Борис Орлов представил миф о Сталине как о «отце-и-матери-сразу», а Георгий Острецов представил наследницу скульптурных вариантов Родины-матери «Спайдергерл».

Выйти за пределы бахтинского метода переодевания, субверсивного переворачивания и перемешивания мужского и женского практически не удается. Во многом это связано с попыткой преодолеть советскую андрогинность, а также с процессом пересмотра социального состояния женщины в эпоху завершения формирования рыночных и институциональных отношений, во время которой не то что переопределить, но и определить текущее положение женщин было сложно.

¹⁰¹ Бредихина Л. Гендерные волнения // 1 Московская биеннале современного искусства: специальные проекты. Сост. Зайцева А., Морочник А. М.: АртХроника, 2005. С. 64

Второй проект, представленный на первой Московской биеннале современного искусства, курировала Наталья Каменецкая в Музейном центре РГГУ. Проект под названием «*Эгалитарность*» был организован совместно с «Творческой лабораторией ИНО» и имел точки пересечения с выставкой «*Гендерные волнения*» — как концептуально, так и относительно участвующих художников (например, в обеих выставках участвовали Ирина Нахова, Айдан Салахова, Герман Виноградов, ТОТАРТ).

Выставка также предлагала осмыслить и попробовать репрезентировать гендерную идентичность через опыты тела. Отношения я-Другой были показаны через знаковую систему, произведенную телом в рамках патриархальной культуры. Предлагалось представить «эгалитарное, до-артистическое состояние человечества, когда сами условия существования (и выживания!) требовали того, чтобы тело *par excellence* было одновременно и объектом, и “орудием производства”». ¹⁰² Телесное в выставке становится метаязыком, который можно прочесть и перекодировать.

На Второй московской биеннале в 2007 году феминистская повестка представлена как мегазвездами ВАЛИ ЭКСПОРТ и Пипилотти Рист, так отмечена участием российских художниц в специальной программе. ¹⁰³

В Музейном центре РГГУ был представлен проект «*Katoptron. Направление взгляда зеркала*» — международная групповая выставка (в выставке участвовали Н. Абалакова, А. Альчук, Т. Антошина, Г. Блейх (Израиль), А. Броше, И. Вьегерс (Канада), Э. Дейсманэ (Латвия), Е. Елагина, Н. Каменецкая, И. Нахова, О. Тобрелутс и др.), которую курировала Наталья Каменецкая. Слово «*katoptron*», взятое из древнегреческого языка, обозначает одно из названий зеркала, а также направление взгляда или отражения. Проект был обращен к аспектам женской мифологии отражений.

¹⁰² Абалакова Н. Эгалитаризм // 1 Московская биеннале современного искусства: специальные проекты. Сост. Зайцева А., Морочник А. М.: АртХроника, 2005. С. 146

¹⁰³ Специальные гости. Вторая московская биеннале современного искусства. Электронный источник [URL http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/special_guests/]

Центральной концептуальной осью проекта выступал женский взгляд на фрагментированную (здесь даже уместно сравнение с осколками зеркала) мифологизированную реальность: социальные, философские, женские мифы выносятся в заглавие выставки.¹⁰⁴ Проект обращается к структуре психоаналитической теории, используя ее в качестве базового метода: «Однако выход за пределы фантазма требует расстаться с собой как с образом в лучших традициях русской правды: «Я поэт!» — «А по-моему, ты г..но»; «Я женщина», — «А по-моему, ты...» Идентификация в этом случае становится рабочей моделью, интенсивным натяжением психического усилия. Эта деятельность — катарсис и метаноя (очищение и перепродумывание) обеспечивает возрождение смысла. Только в этом случае видение становится сильнее образа, а событие — сильнее означающего, а смысл раскрывается как действительный.»¹⁰⁵

Высокий уровень теоретизации выставки был принят критиками положительно, однако отдельно отмечалось отсутствие «исступленного протеста»: «Феминистические напалмовые атаки на перманентно нечистую совесть шовинистических свиней не зафиксированы. Весьма импонирует и отсутствие "литературщины" & буквализма. Однако, гендерная проблематика весьма интенсивно бликует в зеркале Венеры. История довольно любопытная, поскольку актуализировано не что иное как "проекция отражений". Реальное/воображаемое/символическое - всё смешалось на этой выставке к вящему удовольствию адептов Жака Лакана.»¹⁰⁶ С одной стороны, это свидетельствует о примате теоретического над политическим, с другой — отчасти отражает процесс легитимации современного искусства, который проходит в условиях роста дистанции (в данном случае дистанция

¹⁰⁴ Каменецкая Н. Пресс-релиз выставки «Katorpron. Направление взгляда зеркала» // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. М.: Московский музей современного искусства, 2010. С. 264

¹⁰⁵ Каменецкая Н. Katorpron. Направление взгляда зеркала. / 2 Московская биеннале современного искусства. Электронный источник [URL http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/special_projects/26/]

¹⁰⁶ Барабанов Д. Свет мой, зеркальце скажи. // АРТикуляция №86. Art Info. 12 марта 2007. Электронный источник [URL <http://artinfo.ru/ru/news/main/ARTiKULYACIA-86.htm>]

наращивается при помощи вписывания в философский, нежели социальный контекст) между искусством и обществом.

3.4 Первые попытки резюмировать: выставки-ретроспективы

К концу первого десятилетия нового века стало возможным говорить о некоем срезе истории современного российского искусства: прошло двадцать лет с момента появления России как государства, в котором нет явного разделения на официальное и неофициальное искусство, когда уже произошло становление системы и инфраструктуры.

Одним из первых этапов институционального признания можно считать попадание феминистского искусства в музей. С 1999 по 2002 Н. Каменецкая и Н. Юравская работали над масштабной выставкой *«Искусство женского рода»*, которая проходила в Третьяковской Галерее в 2002 году. Впервые выставочный проект, посвященный репрезентации художниц, был помещен в музей с серьезным символическим капиталом.

Хронология выставки охватывала пять веков истории женского искусства в России. Однако выставочный проект, помещенный в пространство музея, подвергся цензуре — произведения с обнаженным женским телом были заменены, в том числе изображениями мужчин. При этом раздел современного искусства занимал одну десятую часть и подвергся цензуре больше всего. Например, Анне Альчук пришлось заменить новый проект, подготовленный специально к выставке, «Фигуры закона-2» на показываемый ранее «Девичья игрушка».¹⁰⁷ Проблема заключалась не столько в недопонимании со стороны организаторов, сколько в нежелании вступать в конфликт со зрителями.

¹⁰⁷ Каменецкая Н. Проекты ZEN в постсоветском искусстве. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 63-64

Несмотря на старания организаторов со стороны музея сгладить все возможные острые углы, выставка все же вызвала агрессивную реакцию у зрителей. Среди прочего, недовольство было направлено на безобидные, на первый взгляд, работы, такие как инсталляция Фабрики Найденных Одежд: «Неискушенные женщины отказались признавать право художницы сделать демонстративно женственный атрибут одежды, платье, инструментом иронического и романтического, но собственно женского высказывания.»¹⁰⁸

Анализируя взаимодействие проекта с художественным сообществом, государством и общекультурным ландшафтом, мы можем утверждать, что проведение выставки в Третьяковской Галерее свидетельствует о признаках легитимации феминистской повестки в искусстве. Однако внутренние перипетии, сопровождающие проект, свидетельствуют о маргинальном статусе искусства на гендерную тематику.

Презентация *«Мастерская женского творчества. История женской культуры в постсоветском пространстве»*, которая состоялась 26 сентября 2009 года в рамках Третьей московской биеннале современного искусства в Московском музее современного искусства, представляла проект первого масштабного исследования женского искусства на территории постсоветского государства. Проект был инициирован кураторами Натальей Каменецкой и Оксаной Саркисян.

В рамках исследования была представлена электронная книга, анализирующая выставочные проекты 1989-2009 годов: «Женщина в искусстве», «Женщина как субъект и объект в искусстве», «Женственность и власть», «Работница», «Умелые ручки», «Второй пункт», «Подруга», «Сердца четырех», «Работница-2 (Отчет)», «Границы гендера», «Воспоминания - ошибки памяти», «Стерва века», «Мужчины в моей жизни», «Неспальный вагон», «Автопортрет художницы», «Искусство

¹⁰⁸ Каменецкая Н. Проекты ZEN в постсоветском искусстве. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 63-64

женского рода», «Тело, культура и оптические иллюзии», «Гендерные волнения», «Эгалитарность», «Homo Grandis Natu: возраст», «Лебединое озеро», «Katartron», «Уязвимость»; а также проекты женских творческих групп: VMC, IV высота, Я люблю тебя, Жизнь; индивидуальные проекты художниц Т. Антошиной, А. Альчук, Н. Турновой, М. Колдобской, видеопрезентация Кибер-фемин-клуба и другие.¹⁰⁹

В качестве своей цели авторы проекта указывали непосредственно «пропаганде идеи Музея женского искусства в России, абстрактной идеи, которая должна воплотиться в наиболее подходящих для дальнейшего развития женского искусства институциональных формах».¹¹⁰ Музей в данном смысле нужно понимать скорее как абстрактное понятие, как пространство не просто репрезентирующее, но также легитимирующее и оказывающее поддержку феминистским проектам.

Через год проект вырос в масштабную выставку, которая прошла в сопровождении образовательной и публичной программы. 10 сентября 2010 года в ММОМА открылась выставка **«ŽEN d'APT. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989–2009»**, резюмирующая результаты исследования кураторов Натальи Каменецкой и Оксаны Саркисян. В музейном пространстве были воссозданы фрагменты наиболее значимых по мнению кураторов выставок в сопровождении исторической документации, которая позволяла вникнуть в контекст создания проектов. Выставка поделена тематически, названия разделов отвечают на темы, которые были характерны для исследуемого периода, как то: маскарад идентичностей, границы гендера, рефлексия культурных кодов, экзальтация материнского, археология ментального, уязвимость и другие.

Выставка становится одной из важнейших точек на карте российского современного искусства: момент, в котором феминистское искусство как

¹⁰⁹ Саркисян О. Мастерская женского искусства / 3 Московская биеннале современного искусства. Электронный источник [URL http://3rd.moscowbiennale.ru/ru/program/sp_project/masterskaya_zhenskogo_tvorchestva.html]

¹¹⁰ Там же

движение, как направление впервые обращается на свою двадцатилетнюю историю и рефлексивует само себя. Во-первых, это свидетельствует о завершении формирования представлений, что можно отнести к искусству, проблематизирующему гендер. Во-вторых, к 2010 году появляется временная дистанция, которой достаточно, чтобы проанализировать тот социальный контекст, который сопутствовал формированию женского искусства. Проект представлял собой попытку сдвинуть понимание российского музея на новый уровень рефлексии, однако несмотря на огромный исследовательский труд и высокий уровень кураторской работы, проделанной организаторами, реакция на выставку последовала в характерной еще для риторике непонимания «женской» повестки или же вовсе игнорировала ее политическую составляющую.¹¹¹

Ретроспективные выставки служат своего рода маркером завершения, так как только в ситуации, когда условная точка уже поставлена, возможно создать критическую дистанцию, необходимую для должного уровня исторического анализа. Появление подобной выставки дает сигнал, что «гендерное» искусство в том виде, в каком оно проживало свою историю в период с 1989 по 2009 годы, завершено.

В области феминистского искусства возникает потребность резюмировать накопленный опыт. С одной стороны, это свидетельствует об окончательном признании и легитимации феминистского искусства арт-системой, с другой — все еще существует ситуация вертикального принципа репрезентации, представленного кураторским выбором. Однако подобные выставочные проекты становятся принципиально важны в контексте становления современного российского искусства. Их цель — локализовать женское искусство в ситуации современности. С одной стороны, это означает, что феминистское искусство отрефлексировало само себя, определяя тем самым свое положение на поле арт-мира. Подобные проекты

¹¹¹ Кабанова О. Пол без привилегий // Ведомости №2691. 15.09.2010

осуществляют переход живого опыта феминистского движения в историю, таким образом канонизируя его.¹¹²

С другой стороны, подобные энциклопедические проекты имеют свойство дидактической трактовки истории феминистского искусства, что достаточно непросто в условиях необходимости отобразить историческую правду. Именно этот аспект, характерный для выставок-ретроспектив, послужил основой конфликта, который развернулся во время масштабной выставки *«Международный женский день. Феминизм: от авангарда до наших дней»*, открывшейся 7 марта 2013 года в Музейно-выставочном центре «Рабочий и колхозница».

Конфликт развернулся между кураторами выставки Олесей Туркиной, Натальей Каменецкой, Мариной Лошак и приглашенными художницами Викторией Ломаско, Умной Машей и искусствоведом Надей Плунгян.¹¹³ Последние обвинили кураторов выставки в исключении работ по цензурным соображениям, аргументируя это страхом показывать политические работы, связанные с заключением группы Pussy Riot. В ходе анализа интервью становится понятно, что причина проблема заключалась в организационных сбоях, так как рисунки, которые отобрали кураторы были включены в каталог, но художница предоставить эти работы не могла. Тем не менее, вокруг скандала была развернута активная дискуссия в медиа, стороны которой находили как политические причины¹¹⁴, так и обнаруживали намеренное раздувание конфликта при помощи медиа, паразитирующих на актуальной теме феминизма, цензуры и Pussy Riot.¹¹⁵

¹¹² Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем. 2015. С. 92

¹¹³ Гуськов С. Что случилось на выставке «Международный женский день?» // Colta.ru. 09.03.2013. Электронный источник [URL <http://www.colta.ru/articles/art/349>]

¹¹⁴ Микаэла. Выставка с феминистским фасадом // Равноправка. 03.03.2013. Электронный источник [URL <http://ravnopravka.ru/2013/03/8mar13/#.UTpQtXxAoU8.facebook>]

¹¹⁵ Туркина О. Случилась провокация // АртГид. 09.03.2013. Электронный источник [URL <http://artguide.com/posts/312-oliesia-turkina-sluchilas-provokatsiia-342>]

В рамках данной исследовательской работы важно проанализировать значение и возможные причины случившегося конфликта. Во-первых, очевидно, что происходит разрыв между поколением кураторов постсоветского периода и следующим поколением художниц-активисток. Этот разрыв обнаруживает зазор в понимании стратегий феминистского искусства разными поколениями, которые сформировались под действием разных исторических и социальных контекстов. Если для кураторов эстетические критерии являются основными (Олеся Туркина: «То есть, не взять художника на выставку означает его репрессировать. Здесь то и происходит радикальная подмена эстетического дискурса политическим. Однако, политический язык заявления художника не достаточен для того, чтобы войти в сферу искусства»),¹¹⁶ то для поколения арт-активисток кураторский выбор и институциональная специфика обнаруживают политическую составляющую, которая в контексте феминизма становится первостепенной, а значит требующей открытого протеста (Виктория Ломаско: «Надя Плунгян бесплатно работала на этой выставке, ее труд был присвоен кураторами. У меня сложилось мнение, что эти кураторы присвоили себе звание феминисток и неправомочно назвали свою выставку феминистской»).¹¹⁷

Во-вторых, впервые выставка подобного масштаба была представлена как «феминистская», а не «гендерная» или «женская», как это было ранее. Несмотря на то, что с одной стороны, феминизм легитимирован в культурных практиках, сложившийся вокруг выставки скандал не без помощи СМИ становится с точки зрения публичного дискурса способом маркировать феминистское как нечто маргинальное.

¹¹⁶ Гуськов С. Что случилось на выставке «Международный женский день?» // Colta.ru. 09.03.2013. Электронный источник [URL <http://www.colta.ru/articles/art/349>]

¹¹⁷ Надя Плунгян, Виктория Ломаско и Умная Маша отвечают Олесе Туркиной. // АртГид. 11.03.2013. Электронный источник [URL <http://artguide.com/posts/313-nadia-plunghian-viktoriia-lomasko-i-umnaia-masha-otviechaiut-oliesie-turkinoi-343>]

Таким образом, ситуация, развернувшаяся между участницами и организаторами выставки *«Международный женский день. Феминизм: от авангарда до наших дней»* иллюстрирует ситуацию разрыва между поколениями и теми практиками, которые сформировались под действием окружающих политических и социальных реалий.¹¹⁸

Резюмируя опыт художниц в начале нового тысячелетия следует заключить, что парадигмы создания художественной карьеры в условиях сформировавшегося арт-рынка требуют от представителей искусства обоих полов сильного напряжения. Часть художниц строили свою деятельность индивидуально, стратегии были аналогичны стратегиям художников — персональные выставки в галереях, участие в групповых и коллективных выставках. Как пишет Наталья Абалакова, «вступление в эту игру по умолчанию предполагает, что “никакого феминизма” в этих отношениях с арт-рынком и его агентами (критиками, держателями галерей, кураторами, дилерами, коллекционерами) не предполагается».¹¹⁹ Те, кто идентифицировал свою художественную деятельность как связанную с гендером или феминизмом, были вынуждены оставаться в рамках малобюджетных проектов, все еще маргинальных и субкультурных, несмотря на высокий уровень теоретизации.

¹¹⁸ Подробнее о стратегиях нового поколения художник см. пункт 4.1 Политический поворот: альтернативный активизм

¹¹⁹ Абалакова Н. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе. // Гендерные исследования №16, 2007. С.48

Глава 4. Эпоха разочарования в репрезентации

В конце XX века был зафиксирован так называемый «визуальный поворот»¹²⁰ в гуманитарных науках: такие теоретики культуры, как Томас Митчел, Николас Мирзоев, Кит Мокси фиксируют особенное положение образа как в системе знания, так и в системе восприятия. Зрение считается способом восприятия, при помощи которого человек считывает большую часть информации об окружающем мире.

Термин «окуляцентризм» был предложен Мартином Джемом стал лаконичным определением теоретического направления, разрабатывающего проблему значимости визуальной культуры. Использование метафор и осмысление феномена зрения было характерно для Ницше, Мерло-Понти, Лакана, Фуко, Барта, Батая, Лиотара и многих других теоретиков.

Идея критики окуляцентризма формируется под воздействием тех значений, которые придаются понятиям «видимое», «взгляд» и в том числе «репрезентация». К этим концепциям можно отнести упомянутые ранее теория «мужского взгляда» Лоры Малви, границы между зрением и присутствием Люси Иригарэ. Мыслители ставят вопрос: возможно ли вообще видеть? Не является ли образ ловушкой самовозвращения, когда в образе Другого мы видим себя?¹²¹ Смотрение, визуальное, образ или даже, если говорить более конкретно, объект искусства в своей материальности как объект, притягивающий взгляд, поставлены под онтологическое сомнение — отказ принять видимое действительным. Опасность, о которой предупреждают сторонники критики окуляцентризма, заключается в зыбкой границе между освобождением истории от унижительных женских образов и повторной мистификацией, осуществленной через присвоение других образов.

¹²⁰ Mitchell W. J. T. *The Pictorial Turn* // Mitchell W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994

¹²¹ Аристархова И. *Ослепляющий взгляд репрезентации // Женщина и визуальные знаки*. Под ред. А. Альчук. М.: Идея Пресс, 2000. С. 210-212

Недоверие к зрению как к модусу восприятия основывается на отклике на современную эпоху, когда манипулирование информационным полем, значимой частью которого являются изображения, благодаря технологическому развитию не составляет труда. Виртуализация создает альтернативную реальность таким образом, что она конструирует действительность.

Репрезентация критикуется не только по причине зыбкой границы правды видимого. С позиций ряда деятелей современного искусства репрезентация — это фетишизация произведения искусства, превращения его в товар. Кризис репрезентации как явления нашел отражение не только в теоретических изысканиях философов: российская художественная система также отвечает на размытый статус представленного или непредставленного объекта в выставочном пространстве.

С одной стороны, критика «стерильности» музейно-галерейного искусства становится результатом рыночной логики производства искусства, которая исчерпывает критический потенциал современного искусства, и как следствие оно перестает рефлексировать актуальные процессы. В России в начале нулевых на фоне роста рыночной экономики и укрепления институциональной системы в области современного искусства начинается консервативный поворот,¹²² который наиболее явно проявляется во взаимоотношении искусства и общества. Наиболее сильный разрыв происходит во взаимоотношении современного искусства и православной общественности. Точкой перелома следует считать арест и дальнейшее заключение феминистской панк-группы Pussy Riot — прецедент, после которого становится очевидно, что разговор об автономии и методах современного искусства в российских реалиях необходимо пересмотреть. Примеров подобных столкновений в истории современного российского

¹²² В настоящее время можно говорить о консервативном повороте как об общемировом тренде, который наблюдается не только в современной России, но и США, Восточной и Западной Европе. См. Олейников А., Будрайтскис И. Реакционный дух времени. Разговор о консерватизме // Разногласия. №13, март 2017. Электронный источник [URL <http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/14228>]

искусства было несколько: разгром выставки «Осторожно, религия!» в Сахаровском центре¹²³ в 2003 году, скандал вокруг выставки «Icons» Марата Гельмана¹²⁴ в 2012, разгром православными активистами выставки «Скульптуры, которых мы не видим» в ЦВЗ Манеж в 2015 и другие случаи, когда практики вандалов, направленные против выставок, поддерживались и признавались легальными со стороны государства. Эти примеры актуализировали вопрос, который находился в «слепой зоне» государственного аппарата и общества — каковы критерии произведения искусства? Возможно ли говорить о существовании современного искусства в тех формах, в которых оно существовало прежде?

Одновременно с этим с точки зрения системы искусства становится очевидна необходимость выходить за рамки создания объектов или классической системы репрезентации — выставок, идти дальше, чтобы вскрывать конфликты социального пространства. Ситуация заключения художниц обнажила нестабильное и уязвимое положение современного искусства в российской действительности, когда статус произведения искусства не обеспечивает больше возможности современного искусства существовать в прежнем модусе независимости от остальных сфер общественной жизни: политической, социальной и общекультурной.

Феминистское искусство как форма искусства в своей основе построенное на движении, борющемся со структурными ограничениями, вынуждено адаптироваться к окружающей действительности. Отвечая на вызов современности, оно ищет альтернативные стратегии репрезентации.

¹²³ Локотецкая М. Разгром антирелигиозной выставки — не хулиганство // РИА Новости. 11.08.2003. Электронный источник [URL <https://ria.ru/incidents/20030811/418164.html>]

¹²⁴ Кузнецова Т. Епархии РПЦ выступили против проведения выставок Гельмана в Краснодаре // РИА Новости. 11.05.2012. Электронный источник [URL https://ria.ru/trend/Gelman_Icons_exhibition_situation_16052012/]

4.1 Политический поворот: альтернативный акционизм

Акционизм в той форме, в которой он существовал в 1990-е — с романтизацией жертвенности, радикальной контркультурной ангажированностью художественных практик — вытесняется альтернативными стратегиями. Становится очевидным усиление репрессивных практик государства и свертывание возможностей легального протеста, интерпретация активистских действий в области искусства происходит в ситуации, когда метод субверсивной аффирмации не считается адресатом — системой власти, а воспринимается буквально.¹²⁵ После 2010 года практики в области современного политического искусства говорят о «постакционизм», который полем своих действий выбирает теневые сферы и тактики, такие как медийное пространство, городские исследования, повседневные практики.¹²⁶

Утверждение, что в феминистском искусстве произошел окончательный поворот в сторону активистского искусства как реакции на актуальный контекст, достаточно легко опровергнуть, так как феминистское искусство по определению предполагает соединение эстетики и общественной деятельности. Тем не менее, наиболее громко феминистское искусство заявило о себе на волне протестного движения 2011-2013 годов в России. Одной из важных точек, повлиявших на активистский фокус, становится как уже было сказано ранее консервативный поворот в российском обществе, который пришелся на смену поколений художниц, разрабатывающих гендерную и феминистскую тематику.

Публичное пространство арт-активисты используют как поле, в котором можно обращаться к социально значимым темам и через которое возможно побуждать сообщества к действию. Активизм в своей основе

¹²⁵ Зайцева А. Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией. // Неприкосновенный запас №4(57). 2010. Электронный источник [URL <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4-pr.html>]

¹²⁶ По материалам выступлений «Постакционизм. Блиц-конференция». ДК Розы. 24 февраля 2017. Электронный источник [URL https://www.youtube.com/playlist?list=PLyL03a166cIfSytaA_u3uaXBG9jUwJGpx]

обнаруживает критический метод, действующий как практика, направленная на освобождение. Происходит осознанный отказ от «традиционных» музейно-галерейных форм современного искусства, в качестве стратегий художники выбирают социальные и политические практики, образовательную деятельность. Однако важно отметить, что новые формы активистского искусства вынуждены реагировать на текущую социальную ситуацию. Феминистское искусство в этом контексте намеренно перемещается из музеев и институций на улицы, в публичные и медийные пространства.

В качестве пограничного примера подобной практики можно рассмотреть выставки *«Феминистский карандаш»* (2012) и *«Феминистский карандаш – 2»* (выставка прошла в рамках фестиваля активистского искусства «МедиаУдар» и стала частью параллельной программы Пятой московской биеннале современного искусства в 2013 году), которые курировали искусствовед Надя Плунгян и художница Виктория Ломаско. На выставках были представлены работы художниц Виктории Ломаско, Натальи Першиной-Якиманской (Глюкля), Микаэлы, Полины Петрушиной, Умной Маши, Алевтины Кахидзе, Ильмиры Болотян, групп ЖЕНА, Ghandi и др.¹²⁷

Работам, выполненным в жанре социальной графики и стрит-арта, удалось занять пограничное место между эстетикой в традиционном понимании и социальным действием. Во многом это можно объяснить доступностью жанра графического искусства, традиция которого исторически восходит к карикатуре, широко используемой в советской практике в качестве метода распространения левых идей¹²⁸. Используемый визуальный язык обнаруживает потенциал политических трансформаций благодаря демократической основе, осознанно выбранной с целью отказа от

¹²⁷ Каталог выставки «Феминистский карандаш - 2». М, 2013. С. 3. Электронный источник [URL http://www.rosalux.ru/ru/files/fem_pen-2_1.pdf]

¹²⁸ Дмитриев А. Социология политического юмора: Очерки. М.: Российская политическая энциклопедия. 1998. С. 331-332

концептуально и символически нагруженных методов актуального искусства, доступных узкому кругу профессионалов.

На выставках были представлены работы, прямо высказывающие политическую позицию, обращенные к социальным проблемам, связанным с женским опытом и положением женщин, так и с актуальной политической повесткой. Однако именно политическая ангажированность и демократичность медиума послужила одним из положений критики выставки. Критики ссылались на непрофессионализм художниц и нехватку теоретического осмысления предмета: «...Вдобавок утонченная графика Татьяны Фасхутдиновой и Ирины Васильевой забивает поделки непрофессионалов. Словом, подавать этот девичий винегрет под соусом феминизма — значит работать на стереотип, будто девушек украшает все что угодно, от скромности до бриллиантов, но только не интеллект.»¹²⁹ Выставка привлекла внимание не только негативно настроенных критиков: проект *«Феминистский карандаш - 2»* посетили исследовательницы и крупные теоретики Джудит Батлер и Розы Брайдотти.

Важной частью выставочного проекта была как образовательная деятельность, так и институциональная критика, когда кураторы создали прецедент открытого выступления против практик кураторов и арт-критиков, которые сложились в России в постсоветский период. Как упоминала Надя Плунгян в интервью, критикуя практику «псевдофилософского» кураторского текста: «Я нахожусь в оппозиции к сложившейся системе уже много лет, и для меня очень болезненно, что художникам не дается права голоса. ... Для меня чрезвычайно важно было предоставить площадку художницам. Мне кажется, что это большое завоевание нашего проекта, потому что мы смогли сделать каталог, в котором каждая художница имеет свой голос — она имеет разговор с двумя большими репликами о своей

¹²⁹ Толстова А. Ударники социального труда // Газета «Коммерсантъ» № 200. 31.10.2013. Электронный источник [URL <https://www.kommersant.ru/doc/2331927>]

работе, о своем искусстве в целом. Там нет наших пояснений по поводу каждой вещи.»¹³⁰

Описанные выше стратегии становятся иллюстрацией смены парадигм, которые произошли в феминистском искусстве. С одной стороны художницы-феминистки вступают в конфронтацию как с арт-рынком, требующим от современного искусства соответствия механизмам аутопоззиса с его законами создания произведения в рамках системы искусства, так и с существующим политическим и социальным режимом. С точки зрения феминистской критики, в особенности с позиций феминизма третьей волны, в представленных проектах действительно можно обнаружить нехватку теоретического осмысления, которое приводит в некоторых случаях к виктимизации женщин. Однако описанные выставки и реакция на них важны в первую очередь как пример, симптоматичный для перехода феминистского искусства в сторону искусства прямого социального действия.

Другой альтернативой прямого действия без отказа от социальной и политической составляющей предлагает составляющей становится самиздат DIY-журналов.¹³¹ Культура печати феминистских зинов¹³² исторически восходит к истокам возникновения печати, когда активисты распространяли свою точку зрения при помощи листовок, созданных на подпольных типографиях или. Позже эта практика общественного сопротивления трансформировалась: на Западе во второй половине XX века небольшими тиражами печатались феминистские панк- журналы, в то время как в СССР расцветал самиздат. Как правило, созданные любителями, зины были одним из способов репрезентировать и распространить контркультуру в сообществе в условиях жесткого контроля и цензуры, а также выступали в качестве платформы для коммуникации.

¹³⁰ Ломаско В. Плунгян Н. Единственный способ что-то изменить — это больше работать // Интернет-журнал «Рабкор». 30.05.2014. Электронный источник [URL <http://rabkor.ru/columns/interview/2014/05/30/femart/>]

¹³¹ Англ. DIY (от «Do It Yourself») — сделай это сам

¹³² Англ. Zines (сокр. от «Magazines») — журналы

В современной России феминистские зины становятся способом распространить критическую экспансию на повседневную жизнь. Одним из первых проектов в этой области стала анархическая газета *«Воля»*, в номере которой в 2004 году был впервые опубликован русский перевод манифеста «Riot Grrrl» — субкультурного панк-движения, возникшего в США в начале 90-х.¹³³ Газета *«Воля»* №42, вышедшая в 2013 году накануне 8 марта, была посвящена феминизму и включала тексты и иллюстрации писательницы Вирджинии Депант, художниц-активисток Умной Маши, Микаэлы, Виктории Ламаско и других.¹³⁴ Анархо-феминистскую тематику продолжает зин *«Молот ведьм»*, первый номер которого появляется в 2013 году.¹³⁵

Если перечисленные выше проекты имеют радикальный политический фокус, то проект художницы Ульяны Быченковой смещен в сторону исследований городской среды. В рамках платформы «Делай Саммит 2015» Ульяна презентовала исследовательско-активистский проект под названием *«Урбанфеминизм»* в сопровождении дискуссии и мастер-классов по самообороне при участии Лии Панцалашвили и созданию граффити при участии группы Ghandi, на основе дискуссии и мастер-классов был издан зин *«Урбанфеминизм»* и *«Как вернуться с дискотеки живой?»*, созданный совместно с исследовательницей Александрой Талавер. Архив зинов доступен для чтения онлайн.¹³⁶

Ульяна Быченкова меняет фокус урбанизма в сторону безопасности современного городского пространства в условиях «формального равенства», когда свобода перемещения все еще недоступна для женщин: «Как уловить то, что способствует воспроизводству неравенства/угнетения/насилия? Как оно вмонтировано в организацию и оформление городского пространства?»

¹³³ Гуськов С. «Транс я дрожащий или имею право на высказывание?» // Архив Colta.ru. 20.08.2013. Электронный источник [URL <http://archives.colta.ru/docs/29872>]

¹³⁴ Газета «Воля». №42 (2). 2013. С. 3 Электронный источник [URL https://issuu.com/gazeta_volja/docs/volya_42]

¹³⁵ Журнал «Молот ведьм» №1. 07.03.2013. Электронный источник [URL https://issuu.com/afem_zine/docs/molot_vedm1]

¹³⁶ Журнал «Урбанфеминизм». Архив выпусков. Электронный источник [URL <https://issuu.com/urbanfeminism>]

Есть ли возможность этому противодействовать? Есть ли возможность, в конце концов, спокойно посидеть в баре одной, а потом добраться до дома? Городская среда — это сфера автоматизированных перемещений и действий, детали которых мы привыкли не замечать. Наша задача — остраниться, взглядеться в нее. Обозначить проблемы и поговорить о способах их решения.»¹³⁷ Авторы проекта таким образом соединяют исследование публичного пространства с искусством и активизмом одновременно с нескольких позиций: репрезентация женского в городской среде, доступность города для родителей с маленькими детьми и безопасность одиноких девушек.¹³⁸ В их проекте фланирование становится современной, гендерно и активистски окрашенной практикой.

Следующей практикой, которая отвечает на поставленную задачу эстетического активизма, становится практика шитья и производства одежды. Следует начать с того, что пересмотр оппозиции «искусства и рукоделия» является одной из ключевых тем феминистской эстетики. В первую очередь, данное разделение появилось в связи с доминантой модернистского мифа о художнике, в соответствии с которым художник существовал независимо от социальных структур. Феминистская критика пересмотрела эти отношения и показала, что точка зрения на искусство в любом обществе функционирует в рамках определенного идеологического контекста. Непризнание женского искусства сформировалось под действием противопоставления «высокого и низкого» искусства, которое появилось в Новое время в результате формирования иерархической структуры внутри сферы культуры, например, по признаку классовой принадлежности. Статус «низкого» искусства приписывался рукоделию или декоративному искусству (вышивка, шитье и т.д.), которые не рассматривались и не интерпретировались как свобода творчества, а скорее как трудовая обязанность женщины. Оппозиция высокого и низкого искусства также

¹³⁷ Быченкова У. Талавер А. Пресс-релиз проекта «Урбанфеминизм» / Делай Сам 2015. 13.05.2015. Электронный источник [URL <http://delaisam.org/cities/moscow/2271>]

¹³⁸ Быченкова У., Талавер А. Урбанфеминизм. Июнь, 2015.

функционирует в рамках традиционного представления об «иерархии формы и материала», в которой, например, живопись и скульптура занимает более высокую позицию, чем работа с нитями, а созерцательная функция искусства считается более ценной, чем практическое использование.¹³⁹

История российского феминистского искусства знает немало примеров практик работы с одеждой, тканями и практикой рукоделия, классическим примером является группа «Фабрика Найденных Одежд», созданная еще в 1995 году — во многих инсталляциях и перформансах группы центральным персонажем была одежда как означающее Человека. В отличие от ФНО, которые работали в первую очередь с языком знаковых систем, в которых часто одежда становилась транспарантом, *швейный кооператив «ШВЕМЫ»*, созданный в Санкт-Петербурге в 2015 году как выпускной проект Школы вовлеченного искусства «Что делать?» художниц Ани Терешковой, Тони Мельник и Маши Лукьяновой сосредоточены на процессуальных практиках. Название образовано при помощи «коллективизации» слова «швея», в котором индивидуалистское «я» заменяется на «мы». В целом «ШВЕМЫ», наследуя левую активистскую повестку школы, использует одежду как универсальный язык коммуникации, а также как один из универсальных инструментов экономического освобождения в условиях жесткой конкуренции: «...Поэтому мы создадим горизонтальное сообщество — такую систему, где мнение и роль каждого/ой будет важно, не будет иерархии и насилия, где мы будем развиваться как личности, как художники/цы, как активисты/ки. Кроме того, мы хотим, чтоб практика создания одежды была доступной и возможной для каждого и каждой на уровне участия или приобретения. Мы хотим создать рабочие места для себя и для тех, кто пожелает присоединиться. Путь экономического освобождения участниц важен для нас также, как артовая

¹³⁹ Морс М. Феминистская эстетика и спектр пола // Феминизм. Восток — Запад — Россия. М., 1993. С. 62.

составляющая проекта. Мы создадим швейный кооператив.»¹⁴⁰ Коллектив регулярно проводит бесплатные мастер-классы для всех желающих, посвященные шитью одежды, практикует горизонтальную структуру и самоорганизацию, выступает со своими работами на акциях против дискриминации. Ответом на современную рыночную систему становится продажа созданных участницами кооператива вещей, однако при этом им не приписывается статус произведения современного искусства, символический капитал которого как правило увеличивает рыночную стоимость — работы преподносятся и продаются как предметы повседневного использования.

Аналогичных стратегий придерживается *творческое объединение «Наденька»* из Омска, чьим идейным вдохновителем стали как коллектива «ШВЕМЫ», так и Фабрика Найденных Одежд. ТО «Наденька» как и кооператив «ШВЕМЫ» создает как предметы одежды, так и бытовой текстиль с вышивками — прихватки, фартуки, сумки, полотенца, созданные для привлечения внимания к базовым темам феминистской повестки: гендерному балансу в профессиях, проблемам телесности, насилию и так далее. Творческое объединение размывает границы вписанности в какое-либо одно поле: коллектив работает как в поле искусства, участвуя в выставках, в образовательной деятельности, феминистских фестивалях и в том числе в коммерческих модных ярмарках.

Примеры объединений показывают, что практика репрезентации в текущих политических и экономических условиях вынуждают художниц обращаться к политическому жесту, осмысленного с точки зрения социальной справедливости, выстраивать связи в горизонтальной системе взаимодействия, образный язык эстетики при этом встает на службу социальным задачам — возможность быть представленным в пространстве институций становится побочным результатом.

¹⁴⁰ ШВЕМЫ. Модели нового общества. 20.06.2015. Электронный источник [URL <https://vk.com/shvemy>]

Стратегии работы с тканью по-новому интерпретируют оппозицию искусства и рукоделия, а также реанимируют проект авангарда, когда производственное искусство становится наиболее последовательной левой художественной стратегией¹⁴¹, которая одновременно противостоит логике рынка, вплетается в повседневность, тем самым обращаясь к широкой аудитории, а также становится альтернативной практикой сопротивления. Одновременно с этим хочется вспоминаться опыт первого советского авангарда в отношении текстиля. Характерен эпизод сотрудничества «амазонок авангарда» Любви Поповой и Варвары Степановой с 1-й Ситценабивной фабрикой: по воспоминаниям коллег Попова намеренно отказывалась работать на музейные выставки, предпочитая «угадывать ситчик».¹⁴²

Характерной чертой, отличающей современные активистские практики, становится пограничный характер репрезентации — произведения не создаются непосредственно для галерей и музеев, но от показа в крупных институциях художницы не отказываются.¹⁴³

4.2 Между теорией и практикой: лаборатории феминистского искусства

Безусловно, описанный выше политический активизм, несмотря на свой подъем, не вытесняет стратегии репрезентации современного феминистского искусства в выставочных пространствах. Однако стратегии кураторов и художниц трансформируются как под влиянием времени, так и благодаря разработанности феминистской и институциональной критике, которая вскрывает структурные ограничения, существующие внутри самой системы искусства. Становится очевидна потребность переосмыслить

¹⁴¹ Брик О. От картины к ситцу. / О рекламе. М.: Ад Маргинем. 2014. С. 63

¹⁴² Лазарева Е. Авангард vs. репрезентация // Художественный журнал №73/74, 2009. Электронный источник [URL <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/#link8>]

¹⁴³ Триеннале российского современного искусства. Путеводитель по выставке. Под ред. Молока Н. И Извекова А. М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 42, с. 49, с. 55

режимы существования выставочных проектов и необходимость искать новые формы организации, соответствующие феминистской идее солидаризации, равенства и критического начала.

Закономерным становится рост образовательных инициатив, сопровождающих выставочные проекты. Эти инициативы ставят своей задачей подчас не просто осветить актуальные стратегии в области феминистского искусства, но и включить тех художниц, которые ранее в силу структурных или институциональных ограничений, не были включены в систему искусства и сообщество.

Так в 2013 году на базе парка «Музеон» начинает свою работу образовательная платформа под названием **«Московская экспериментальная школа по гендерным исследованиям»**, которую курируют Мария Дудко, Илья Яковенко и Павел Овчинников.¹⁴⁴ Занятия проходят как в лекционной, так и в дискуссионной форме, теоретическая повестка строится в контексте современной постфеминистской теории: на занятиях обсуждают проблемы ЛГБТ и квир-теории, права секс-работников, актуальную ситуацию в России, читают работы теоретиков третьей волны феминизма. В качестве лекторов приглашены как художницы-феминистки (Мария Годованная), так и представители академического дискурса гендерных исследований (Александр Кондаков, Кети Чухров), активисты, работники фондов и другие.

В 2014 году в Москве прошли художественные мастерские **«Кухня»**, инициированные художницами Мариной Винник и Микаэлой при поддержке Фонда Розы Люксембург. Основным принципом проекта был объявлен горизонтальный принцип, позволяющий художницам обмениваться опытом в условиях эмоционального комфорта и взаимоуважения.¹⁴⁵ В проект намеренно не допускались мужчины, что объяснялось желанием преодолеть романтический миф о гениальном художнике. Участницы мастерских

¹⁴⁴ Московская экспериментальная школа по гендерным исследованиям. / Facebook. Электронный источник [URL <https://www.facebook.com/GenderSchoolMoscow/>]

¹⁴⁵ Кухня. Женские художественные мастерские. М.: 2014. С. 7

отбирались по принципу *open call*, когда любая женщина могла подать заявку: в итоге мастерские собрали 19 художниц из Москвы, Петербурга, Минска, Алматы и Ташкента. В результате проект выпустил каталог процессуальных работ участниц, подготовленных в процессе занятий произведений искусства. Среди участниц были такие художницы как Алена Терешко, Лита Полякова, Ульяна Быченкова, Ильмира Болотян и другие.

В Санкт-Петербурге свою деятельность развернули ***Феминистские мастерские имени Люси Линпард***, которые в 2015 году организовали художницы Анна Терешко, Анастасия Вепрева и Полина Заславская при поддержке Центра независимых социологических исследований. Результатом первого сессионного блока мастерских стала выставка ***«А как же любовь?»***, которая открылась в феврале 2015 года в Центре искусств и музыки ЦГПБ им. Маяковского. Выставку сопровождала публичная образовательная программа, которая была посвящена теоретическому осмыслению любви в широком смысле этого слова: полиаморным отношениям, секс-работе, сексуальности и мифологизации любви. Участницы в мастерские также выбирались при помощи открытого конкурса заявок.

Масштабным коллективным выставочным проектом, представляющим масштабный срез стратегий в современном феминистском искусстве, стала выставка ***«И — Искусство. Ф — Феминизм. Актуальный словарь»***, которую курировала Ильмира Болотян. Проект был представлен в 2015 году в галерее ISS MAG. Также организованный по принципу открытого конкурса, проект охватывал широкое разнообразие тем и стратегий феминистского искусства. Выставка была организована по принципу словаря, когда какую-либо проблемную точку иллюстрировало произведение искусства. Проект позиционировался в первую очередь как образовательный, итогом которого стала выставка, ориентированная не столько на профессионала в области современного искусства, сколько на широкого неподготовленного зрителя.¹⁴⁶

¹⁴⁶ И — Искусство. Ф — Феминизм. Актуальный словарь. Каталог выставки. С. 15-17

Несмотря на провозглашаемую горизонтальную систему, стремление к открытости, подобные выставочные проекты все равно подвергались критике со стороны художниц-активисток: за недостаточную прозрачность методов отбора — выбор тех участниц, которые уже имели некий капитал в современном искусстве или же за недостаточно явно артикулированную политическую повестку.¹⁴⁷

В 2015 году фестиваль активистского искусства инициирует появление «Фем-клуба» — открытой дискуссионной площадки, вдохновленной опытом Кибер-фемин-клуба. Задачей платформы стало выявление актуальных феминистских вопросов и их открытое обсуждение. Структура формирования программы основывается на горизонтальном принципе: открытом диалоге и обсуждении модераторской группой. В программу «Фем-клуба» включены кинопоказы, дискуссии, перформансы и встречи с феминистками и феминистами.¹⁴⁸

Альтернативные практики также обнаруживали выставочные пространства. Например, пространство под названием *Лаборатория «Интимное место»* (символом и сокуратором пространства являлся живущий в квартире лабрадор, благодаря которому и появилось название) организованное Мариной Мараевой и Ольгой Курачевой в обычной квартире.¹⁴⁹ Место определяло себя как «лаборатория по смягчению границы между индивидуальным и коллективным, приватным и публичным, частным и общим»¹⁵⁰, где не допускалось проявление любой дискриминации. Отбор в пространство не осуществлялся — любой автор мог выставить любую

¹⁴⁷ Плунгян Н. В горячей избе. Феминистское искусство в России 2014-2015. // АртГид. 03.04.2015. Электронный источник [URL <http://artguide.com/posts/779>]

¹⁴⁸ Фем-клуб на фестивале «Медиаудар». Электронный источник [URL <http://mediaudar.net/2015/10/21/fem-klub-na-festivale-mediaudar-moskva-4/>]

¹⁴⁹ По материалам выступления Марины Мараевой в рамках проекта «Открытые системы. Опыт художественной самоорганизации в России. 2000-2015». Музей «Гараж». Электронный источник [URL <https://youtu.be/c-KtkSCI07s>]

¹⁵⁰ Манифест Лаборатории «Интимное место» / Электронный источник [URL <https://docs.google.com/document/d/179tbrNQlibZnD2wxyluQTJ6zKFVvTK61bWIWEaKAmno/edit>]

работу, провести любое мероприятие, просто записавшись на нужные при помощи Google Drive, единственное условие — работа не должна никого дискриминировать. Подобные практики намеренного отказа давать какую-либо оценку качеству представляются как радикальная форма сопротивления угнетению системой искусства.

В художественных выставочных практиках происходит поворот в сторону образования, преобладают стратегии самоорганизации, построенные на горизонтальных отношениях и принципе *open call*'а как реакция на разочарование, связанное с институциональной вертикалью.

4.3 «Repostmodernism». Феминистское искусство в эпоху постправды

В условиях усиления влияния СМИ, интернета и социальных сетей на окружающую действительность все большую актуальность набирает термин «постправда». Ситуация постправды характеризуется ситуацией, когда объективные факты являются менее значимыми, чем обращение к личным эмоциям и убеждениям.¹⁵¹

С точки зрения политики постправды предлагается рассмотреть акцию художниц-активисток, инициированная художницей Ледой Гариной, которая прошла 7 марта 2017 года на башне Кремля.

В социальных сетях появилась фотография на угловой арсенальной башне Кремля, которая является особо охраняемой частью здания и доступ к которой невозможен. Эта информация послужила поводом к расследованию журналистов природы этого снимка, вскоре после которого было обнаружено, что изображение было смонтировано в редакторе

¹⁵¹ Roberts D. Post-truth politics /Grist.org Электронный источник [URL <http://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>]

изображений.¹⁵² В контексте данного исследования интересно проследить реакцию, которая последовала после признания активистками подделки.

При обращении к постправде и постинтернету в контексте феминистского высказывания появляется дополнительный код. Проблематика существования образа в цифровую эпоху в целом берет свое теоретическое начало от симулякра Бодрийера¹⁵³, когда возможность отличить действительное от нереального затерта вплоть до подмены реальности симулякром.

Это касается не только размытия фактологичности представленного образа, когда граница между реальностью и подложным стирается, но и принадлежности к определенной среде. Акция Леды Гариной вызвала резонанс и сильный эмоциональный отклик не только у широкой общественности: профессиональное сообщество также разделилось в мнениях. Является ли акция активизмом или искусством? И если это активизм, то как интерпретировать жест художниц: как героический или же наоборот как подлог и подделку? Эта реакция вступает в диалог с обозначенным в начале данной главы темой изменения акционизма в условиях авторитарного государства. Описанная акция обнаруживает крайнюю форму репрезентации активистского искусства в условиях современности: активизм включается в процесс трансформации реальности в условиях виртуальности, тело активиста теперь не требует включения в пространство акции.

Эту акцию стоит оценивать с точки зрения конституирующей силы медиа-высказывания, генеалогией которого становится как высокотехнологичная эпоха современности, так и невозможность и неэффективность прямого политического действия в условиях авторитаризма. В результате феминистское искусство обнаруживает себя в

¹⁵² Феминистки признали, что фото на башне Кремля — фейк. // BBC Русская служба. 09.03.2017. Электронный источник [URL <http://www.bbc.com/russian/news-39216627>]

¹⁵³ Бодрийер Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум. 2016

состоянии эпохи «репостмодернизма»,¹⁵⁴ когда потенциал выказывания внутри медийного виртуального пространства, многократно усиленный тиражированием при помощи СМИ и социальных сетей апеллирует и обнаруживает возможность интеллектуального конструирования реальности.

¹⁵⁴ От англ. «Repost» (перепост) — копирование записи к себе на страницу в социальных сетях

Заключение

В настоящей диссертации была совершена одна из первых в отечественной науке попытка проследить взаимовлияние социального контекста на стратегии в области репрезентации современного феминистского искусства.

Если говорить про поздние советские годы или же начало 90-х, то свойством этого периода был дефицит репрезентации, связанный с отсутствием художественных институций, показывающих современное искусство. Это отчасти повлияло на практики в области феминистского искусства, стратегии которых можно отнести к системообразующим. Отсутствие единой выставочной инфраструктуры в купе с пограничным положением искусства, проблематизирующего гендер, дало мощный импульс к объединению выставочных и образовательных практик, к самоорганизации, имеющей процессуальный характер.

В нулевые появляется новый режим взаимодействия с репрезентацией. Первое поколение (условно относящееся к раннему постсоветскому периоду) кураторов и художниц выстраивают стратегию освоения формирующейся институциональной системы: музеев, биеннале и галерей. Одновременно с этим на фоне консервативного поворота в обществе молодые художницы обнаруживают необходимость отходить от традиционных стратегий репрезентации феминистской эстетики, построенных на автономном существовании современного искусства в рамках галерей и музеев, которые перестают отвечать на актуальные социальные запросы, выдвинутые новым перед феминистским искусством новым репрессивным модусом существования.

После первой декады нового тысячелетия все большую силу набирают новые языки современного активистского искусства, направленные на активное вовлечение широкого зрителя: самиздат, уличное искусство,

образовательные инициативы, работа с повседневными и процессуальными практиками. Активизм адаптируется к новым репрессивным условиям, обнаруживая цикличность стратегий феминистского активизма, которые демонстрируют преемственность практик авангарда, трансформировавшихся с учетом условий современной России.

В настоящее время в рамках системы искусства художницы и кураторы отказываются от вертикальных взаимоотношений «куратор-художник», наблюдается подъем институциональной критики и инициатив самоорганизации. Выставочные проекты сопровождаются образовательной программой, призванной сделать видимой и доступной феминистскую повестку, которая несмотря на рост проектов в этом направлении, до сих пор остается спорной территорией между эстетическим и политическим.

Использованная в данной работе методология не посягает на универсальность, однако предлагает оптику для анализа тенденций в области современного феминистского искусства с точки зрения влияния социальной действительности. Современное искусство реагирует на актуальность, и как следствие подобная логика исследования подтвердила свою правомерность. Перечень упомянутых в рамках данной работы выставочных и художественных проектов не претендует на полноту, так как исследование не ставило своей целью собрать и описать историю современного феминистского искусства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Becker H. S. Review: «Artworlds» Revisited // Sociological Forum. Vol. 5. No. 3. 1990.
2. Berger P., Luckmann, T. The Social Construction of Reality. A Treatise on sociology of Knowledge. 1966.
3. Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. // October №55, 1990. Pp. 105–143
4. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. NY: Routledge, 1990.
5. Cornell, D. Beyond Accommodation. Ethical Feminism, Deconstruction and the Law. New York: Routledge, 1991, P.12.
6. Duncan C. When Greatnes is a Box of Wheaties // Art forum, Oct., 1975
7. Engelstein Laura. Culture, Culture Everywhere: Interpretations of Modern Russia. Across the 1991 Divide. // Kritika, №2(2), 2001. P. 365
8. Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. // Artforum, September 2005, XLIV, №1. Pp. 278–283.
9. Gouma-Peterson Th. Mathews P. The Feminist Critique of Art History // The Art Bulletin LXIX, Sept. 1987. PP. 327-329
10. Greer G. The Female Eunuch. Harper Perennial, 2006. PP. 152-153
11. Greer G. The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work. Tauris Parke Paperbacks, 2001. P. 327
12. Irigaray L. This Sex Which Is Not One... PP 137-142.
13. Kondakov A. An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist. Oñati Socio-legal Series, 2 (7), 2012. P. 36. [Электронный ресурс <http://ssrn.com/abstract=2195213>]
14. Luhmann N. Art as a Social System. Stanford University Press, 2000. Pp. 80-81

15. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn // Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994
16. Nikolchina M. Lost Unicorns of the Velvet Revolution: heterotopias of the seminar. NY: Fordham University Press, 2013. PP. 208-220
17. Nochlin L. Why Are There No Great Women Artists? // Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness. New York, 1971. PP. 480-510
18. Ousmanova A. On the Ruins of Orthodox Marxism: Gender and Cultural Studies in Eastern Europe // Studies in East European Thought. 2003. Vol. 55. P. 38.
19. Parker R., Pollock G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology, I.B. TAURUS, New York, 2013.
20. Roberts D. Post-truth politics / Grist.org Электронный источник [URL <http://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>]
21. Robinson H. Border crossing: Womanliness, Body, Representation // Visual Culture: Images and Representation. London: University Press of New England, 1994. PP. 41
22. Spivak, G. In Other Worlds. New York: Routledge, 1987. P.175.
23. Van Rijnsingen M. How purple can purple be? Feminist Art History / Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction. R. Buikema and A. Smelik, eds. Zed Books, 1995. P. 96
24. VNS Matrix. Cyberfeminist manifesto for the 21st century [http://www.sterneck.net/cyber/vns-matrix/index.php]
25. Абалакова Н. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе. // Гендерные исследования №16, 2007. С.48
26. Абалакова Н. Эгалитаризм // 1 Московская биеннале современного искусства: специальные проекты. Сост. Зайцева А., Морочник А. М.: АртХроника, 2005. С. 146

27. Абалакова Т. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе. // Гендерные исследования №16, 2007. С.40
28. Абубикирова Н., Клименкова Т., Кочкина Е., Регентова М. Женские организации в России сегодня // Справочник «Женские неправительственные организации России и СНГ». М., Эслан, 1998.
29. Айвазова С. Г. Женское движение как ресурс модернизации России // Гендерная реконструкция политических систем. М., 2004. С. 643.
30. Александр Бикбов, Кирилл Медведев, Николай Олейников, Алексей Пензин. Профилактики тотализующего мышления. // О системе искусства. Художественный журнал №71/72, 2009. [Электронный источник <http://xz.gif.ru/numbers/71-72/profilaktiki/>]
31. Альмира Усманова. Женщины и искусство: политики репрезентации. // Введение в гендерные исследования. Часть I, под ред. И.А. Жеребкиной. Алетейя, СПб, 2001 С. 477
32. Аристархова И. Ослепляющий взгляд репрезентации // Женщина и визуальные знаки. Под ред. А. Альчук. М.: Идея Пресс, 2000. С. 210-212
33. Архив XL-галереи. Электронный источник [URL <http://xlgallery.ru/past.exhibitions?year=1999&type=1&lang=RU&id=55>]
34. Базилева И. Женская биография: сопротивление неживому // Художественный журнал №45, 2002. Электронный источник [URL <http://xz.gif.ru/numbers/45/zhen-bio/>]
35. Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. / М.: Новое литературное обозрение, 2015.
36. Барабанов Д. Свет мой, зеркальце скажи. // АРТикуляция №86. Art Info. 12 марта 2007. Электронный источник [URL <http://artinfo.ru/ru/news/main/ARTiKULYACIA-86.htm>]
37. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. Orange ; Dusseldorf : Антиквариат, 1986. — 527 с.

38. Бергер Д. Искусство видеть. Клаудберри, 2012. С. 54
39. Бовуар С. Второй пол. СПб: Алетейя.
40. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум. 2016
41. Брайсон В. Политическая теория феминизма. М.: Идея Пресс, 2001.
42. Бредихина Л. Гендерные волнения // 1 Московская биеннале современного искусства: специальные проекты. Сост. Зайцева А., Морочник А. М.: АртХроника, 2005. С. 64
43. Брик О. От картины к ситцу. / О рекламе. М.: Ад Маргинем. 2014. С. 63
44. Бурдьё П. Социология социального пространства // Пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2005. С. 22
45. Быченкова У. Талавер А. Пресс-релиз проекта «Урбанфеминизм» / Делай Сам 2015. 13.05.2015. Электронный источник [URL <http://delaisam.org/cities/moscow/2271>]
46. Быченкова У., Талавер А. Урбанфеминизм. Июнь, 2015.
47. Воронина О.А. «Английский рецепт» для российских гендерных исследований. // Политическое воображаемое гендерных исследований в бывшем СССР. По материалам круглого стола, 17 июня 2005, Москва, Фонд Макартуров. С.17
48. Газета «Воля». №42 (2). 2013. С. 3 Электронный источник [URL https://issuu.com/gazeta_volja/docs/volya_42]
49. Гегель Г. Идея прекрасного в искусстве или идеал / Эстетика в 4-х томах. Том 1. М.: «Искусство». 1968-1971. С. 294-297.
50. Государственная Дума РФ: цифры и факты. Справка. [Электронный ресурс <https://ria.ru/spravka/20080523/108162559.html>]
51. Гройс Б. Куратор как иконоборец // Политика поэтики. М.: Ад Маргинем, 2012. С. 116
52. Гуськов С. «Транс я дрожащий или имею право на высказывание?» // Архив Colta.ru. 20.08.2013. Электронный источник [URL <http://archives.colta.ru/docs/29872>]

53. Де Лауретис Т. Технология гендера. // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. Под ред. Л.М.Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН. 2005. С. 409
54. Дианова В. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. С. 240
55. Дмитриев А. Социология политического юмора: Очерки. М.: Российская политическая энциклопедия. 1998. С. 331-332
56. Жеребкина И. Это сладкое слово... Гендерные 60-е и далее. СПб, Алетейя, 2012. С. 36-37
57. Жеребкина И.А. Постсоветский феминизм: чем мы ангажированы или происхождение из советских 60-х. // Гендерные исследования №20-12, 2010. С. 272-273
58. Журнал «Молот ведьм» №1. 07.03.2013. Электронный источник [URL https://issuu.com/afem_zine/docs/molot_vedm1]
59. Журнал «Урбанфеминизм». Архив выпусков. Электронный источник [URL <https://issuu.com/urbanfeminism>]
60. Зайцева А. Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией. // Неприкосновенный запас №4(57). 2010. Электронный источник [URL <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4-pr.html>]
61. Из интервью Марата Гельмана с группой Четвертая высота. Выставка «Динамически пары». ЦВЗ Манеж, 2000. [Электронный источник <http://www.guelman.ru/dva/para22.html>]
62. Кабанова О. Пол без привилегий // Ведомости №2691. 15.09.2010
63. Каменецкая Н. Katorpron. Направление взгляда зеркала. / 2 Московская биеннале современного искусства. Электронный источник [URL http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/special_projects/26/]
64. Каменецкая Н. Пресс-релиз выставки «Katorpron. Направление взгляда зеркала» // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на

постсоветском пространстве. М.: Московский музей современного искусства, 2010. С. 264

65. Каменецкая Н. Проекты ZEN в постсоветском искусстве. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве.

Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 63

66. Каменецкая Н. Разведчица. // Гендерные исследования №17, 2008. С. 21

67. Каменецкая Н. Существует ли постсоветский феминизм // Интерлос № 16, 2007. С. 35

68. Каменецкая Н., Саркисян О. Мастерская женского творчества: история женской культуры в постсоветском пространстве, 1989-2009 годы. // 3

Московская биеннале современного искусства. С.132

69. Каталог выставки «Феминистский карандаш - 2». М, 2013. С. 3.

Электронный источник [URL http://www.rosalux.ru/ru/files/fem_pen-2_1.pdf]

70. Конституция Союза Советских Социалистических Республик. Глава I, Статья 1. [Электронный ресурс

<http://www.hist.msu.ru/ER/Text/cnst1936.htm#1>]

71. Кузнецова Т. Епархии РПЦ выступили против проведения выставок Гельмана в Краснодаре // РИА Новости. 11.05.2012. Электронный источник

[URL https://ria.ru/trend/Gelman_Icons_exhibition_situation_16052012/]

72. Лазарева Е. Авангард vs. репрезентация // Художественный журнал №73/74, 2009. Электронный источник [URL <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/#link8>]

73. Локотецкая М. Разгром антирелигиозной выставки — не хулиганство // РИА Новости. 11.08.2003. Электронный источник [URL

<https://ria.ru/incidents/20030811/418164.html>]

74. Ломаско В. Плунгян Н. Единственный способ что-то изменить — это больше работать // Интернет-журнал «Рабкор». 30.05.2014. Электронный

источник [URL <http://rabkor.ru/columns/interview/2014/05/30/femart/>]

75. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Киев, Ника-Центр. 2003. С. 47-48

76. Малаховская Н. Как начиналось женское движение в конце 70-х. По материалам выступлений на первой московской Феминистской конференции «Женщина как объект и субъект в искусстве». ФЕМИНФ, Выпуск №3, 1993 г. [Электронный ресурс <http://www.owl.ru/win/books/feminf/02/02.htm>]
77. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. / Антология гендерной теории. М., пропилеи. 2000. С. 281
78. Мизиано В. Институционализация дружбы // Художественный журнал N28/29, 1999. [Электронный источник <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2809.htm>]
79. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 78
80. Митрофанова А. Киберфеминизм в истории, практике и теории. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 70
81. Митрофанова А. Киберфеминизм в истории, практике и теории. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 75
82. Морс М. Феминистская эстетика и спектр пола // Феминизм. Восток — Запад — Россия. М., 1993. С. 62.
83. Музей современного женского искусства. Творческая лаборатория ИНО. Электронный источник [URL <http://ino.rsuh.ru/index2.html>]
84. Обухова С. 1990-е год за годом: 2000 год. // Видеозапись лекции. Музей Гараж, 2014 [Электронный источник <https://youtu.be/HuGzX1Lj-LE>]
85. Олейников А., Будрайтскис И. Реакционный дух времени. Разговор о консерватизме // Разногласия. №13, март 2017. Электронный источник [URL <http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/14228>]

86. Плуиунган Н. В горящей избе. Феминистское искусство в России 2014-2015. // АртГид. 03.04.2015. Электронный источник [URL <http://artguide.com/posts/779>]
87. Подробнее см. Маршал О. Политика биеннализации. // Художественный журнал №75/76, 2010. [Электронный источник <http://xz.gif.ru/numbers/75-76/biennalizatsia/#name1>]
88. Пушкарева Н. Гендерная система Советской России и судьбы россиянок. // Новое Литературное Обозрение №117 (5/2012). [Электронный ресурс http://www.nlobooks.ru/node/2613#_ftnref89]
89. Ромурзина В. По материалам беседы с Олесей Туркиной и Виктором Мазиным. // Художественный журнал №32, 2001. [Электронный источник <http://www.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3206.htm>]
90. Саркисян О. Гендер на российской художественной сцене. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. М.: Московский музей современного искусства, 2010. С. 81
91. Саркисян О. Мастерская женского искусства / 3 Московская биеннале современного искусства. Электронный источник [URL http://3rd.moscowbiennale.ru/ru/program/sp_project/masterskaya_zhenskogo_tvorchestva.html]
92. Саша Обухова. 1990-е год за годом: 2000 год. // Видеозапись лекции. Музей Гараж, 2014 [Электронный источник <https://youtu.be/HuGzX1Lj-LE>]
93. Семендаева М.. Киберфеминизм в России: от техно до паяльника. Электронный источник [URL <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kiberfeminizm-v-rossii-ot-tehno-do-payalnika/>]
94. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем. 2015. С. 54
95. Специальные гости. Вторая московская биеннале современного искусства. Электронный источник [URL http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/special_guests/]

96. Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч.2: Хрестоматия. 2001. С. 645
97. Толстова А. Ударники социального труда // Газета «Коммерсантъ» № 200. 31.10.2013. Электронный источник [URL <https://www.kommersant.ru/doc/2331927>]
98. Триеннале российского современного искусства. Путеводитель по выставке. Под ред. Молока Н. И Извекова А. М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 42, с. 49, с. 55
99. Туркина О., Мазин. В. Гендерная политика переходного периода // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 31-32
100. Туркина О., Мазин. В. О концепции выставки. 22 июля 1989 г. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С. 106
101. Четвертая высота. Из программы группы. // ZEN d'Art 1989-2009: Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. Московский музей современного искусства, Москва, 2010. С.144
102. Чухров К. Был ли гендер в СССР? // По материалам выступления на симпозиуме в рамках выставки «Gender Check. Мужское и женское в искусстве Восточной Европы». Гендерные исследования №20-12, 2010. С. 254
103. ШВЕМЫ. Модели нового общества. 20.06.2015. Электронный источник [URL <https://vk.com/shvemy>]
104. Щеркабова И. Победа вместо войны? (Накануне 65- летнего юбилея). 2012. Электронный источник [URL <http://urokiistorii.ru/current/dates/3222>]
105. Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности. СПб: Алетейя, 2007. С. 47, с. 217