

ХЖЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ
MOSCOW ART MAGAZINE

37/38

«НОВАЯ КРИТИКА»

Ирина Аристархова
Дмитрий Виленский
Славой Жижек
Виктор Кирхмайер
Богдан Мамонов
Алексей Пензин
Марта Рослер
Валерий Савчук
Алексей Цветков



СТУДИЯ
РУЧНОЙ
ПЕЧАТИ
М. ГЕЛЬМАНА

/сотрудничество с лучшими художниками /современное шелкографическое оборудова-
ние /профессиональные печатники /экологически чистая технология /хлопковая без-
кислотная бумага /акриловые краски на водной основе /формат печати до 100x80 см/

/информация - в галерее м. гельмана /телефоны 2382783, 2384040 /e-mail: jul@russ.ru/



Сравнивающий ладони



*Свят, на кого само слово упало
в урне*



Свят, на чужий чужие мысли

XЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ MOSCOW ART MAGAZINE

РЕДАКЦИЯ EDITORIAL BOARD
Главный редактор Editor in chief
ВИКТОР МИЗИАНО VIKTOR MISIANO

Редакторы Senior editors
ЛЕОНИД НЕВЛЕР LEONID NEVLER
ЕЛИЗАВЕТА МОРОЗОВА LIZA MOROZOVA

Комикс Comics
ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ GEORGY LITICHEVSKY

Исполнительный директор Business manager
КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Ответственный секретарь Editorial manager
АННА СВЕРГУН ANNA SVERGUN

Главный художник Art director
ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ IGOR SEVERTSEV

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ CONTRIBUTING EDITORS
ИРИНА БАЗИЛЕВА (Москва) IRINA BAZILEVA (Moscow)
ДМИТРИЙ ГУТОВ (Москва) DMITRY GUTOV (Moscow)
ВИКТОР КИРХМАЙЕР (Кельн) VIKTOR KIRCHMEIER (Cologne)
ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ (Москва) EKATERINA DYOGOT (Moscow)
ОЛЬГА КОЗЛОВА (Кельн) OLGA KOZLOVA (Cologne)
ОЛЬГА КОПЕНКИНА (Нью-Йорк) OLGA KOPIONKINA (New York)
АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ (Москва) ANATOLY OSMOLOVSKY (Moscow)
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (Москва) VLADIMIR SALNIKOV (Moscow)
АНДРЕЙ ФОМЕНКО (Санкт-Петербург) ANDREY FOMENKO (St. Peterburg)

Верстка НАТАЛЬЯ ЛЮДВИГ NATALIA LUDVIG lay-out

Корректурa ГАЛИНА АВАНЕСОВА GALINA AVANESOVA proof reading

Адрес редакции: Moscow Art Magazine office:
103104, Москва, Большой Палашевский 9-1, Bolshoy Palashevsky per.,
(бывш. Южинский) пер., д. 9, стр. 1 Moscow, 103104, Russia
тел.: (095) 926 4538 факс: (095) 926 4540 tel.: (095) 926 4538 fax: (095) 926 4540
E-mail: martmag@online.ru E-mail: martmag@online.ru
<http://www.guelman.ru/xz/index.html> <http://www.guelman.ru/xz/index.html>

ISBN 0896 - 4397 "Художественный журнал" зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.
Учредители: редакция, ООО «Изд-во "ИМА-пресс"», НТПФ "Велта"
"Художественный журнал" издается при финансовой поддержке Фонда Форда

В России и странах СНГ подписка на журнал осуществляется в отделениях связи через каталог
Агентства "Книга — Сервис" (117168, Москва, ул. Кржижановского, д.14, корп. 1, тел. 129 2909, факс 129 0154).
За рубежом журнал распространяется фирмой
«Наука—Экспорт»/«Наука—Экспорт» (117864, Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, тел./факс: 334 7479, 334 7140).
Subscription from abroad: "Наука—Экспорт", 117864, Moscow, Profsojuznaya st., 90, tel/fax: 7-095-334 7479,
E-mail: nauka@naukae.msk.ru

В оформлении обложки использован материал проекта Д. Гутова "Мама, папа и телевизор".

Отпечатано с готовых гленок в типографии ОАО «Внешторгиздат», заказ 2443

FEBRUARY 23, 1974

09. 00 HRS.	7 OZS. SMA, 2 TSPS. CEREAL, 1 TSPS. EGG YOLK
11. 00 HRS.	1 OZ. ORANGE
14. 00 HRS.	4 OZS. SMA, 12 TSPS. CARROT, 2 TSPS. BEEF
16. 00 HRS.	3 OZS. FIBENA
17. 00 HRS.	5 OZS. SMA
20. 00 HRS.	2 OZS. ORANGE, 2 TSPS. CEREAL, 12 TSPS. PEACHES
21. 30 HRS.	9 OZS. SMA
TOTAL:	30 OZS. LIQUIDS 33 TSPS. SOLIDS

23 FEB 1974

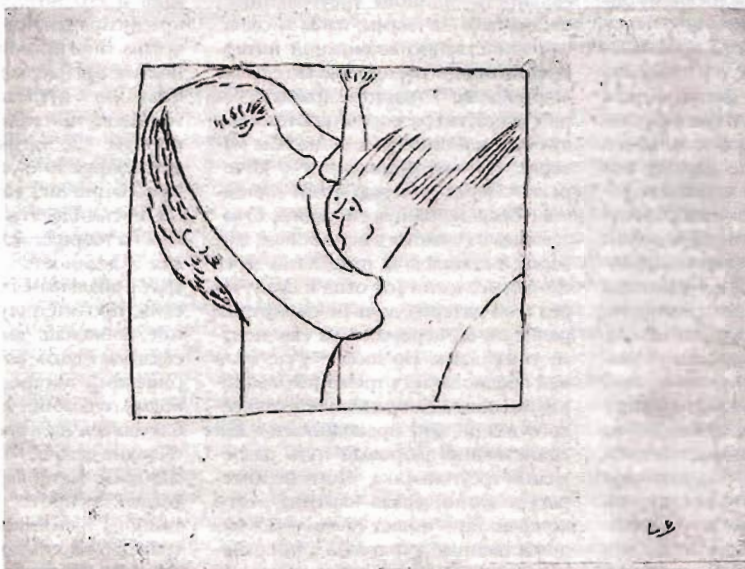
03

ВОПЛОЩЕНИЯ

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФЕМИНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ И КУРАТОРСТВЕ

ИРИНА АРИСТАРХОВА

Луиз Буржуа
"Уничтожение отца",
рисунок,
1974



"Будущее – это женщина"

«Если рассматривать авангард не как историю соответствующих движений, а как дискурсивную систему, то становится очевидным, что по существу понятие творческой субъектности в авангарде постулируется как преступное (трансгрессивное) и метафорически женственное. При этом авангардный критерий оригинальности распространяется и на дискурс модернизма, и на дискурс постмодернизма. Более того, в рамках изобразительного искусства понятие трансгрессии (преступления) составляет один из основных критериев оценки оригинальности, причём до такой степени, что творческий субъект (как правило, мужского пола) разыгрывает маскарад трансгрессивной женственности как формы мужского самовыражения».

Юлия Кристева также приписывала авангарду (особенно в литературе) «женственное» начало: ведь он ломает правила речи и привычные формы литературы. Согласно Кристевой, поэты и писатели именно мужского, а не женского пола способны творчески овладеть преступными «женственными» приемами, так как они продолжают сохранять

дистанцию по отношению к провалам и разрывам в своей собственной субъектности. То есть как раз потому, что они не женщины. Если мужчина-авангардист способен балансировать «на краю» с помощью религиозных или философских подпорок, наработанных поколениями художников и писателей, входящих в пограничное состояние и возвращающихся обратно (мы еще вернемся к этому движению *туда-обратно*), женщины как бы «влипают» в ситуацию и теряются в ней безвозвратно. Как мужская идея, питающаяся совершенно конкретным воплощенным опытом, «женственное» становится одной из главных подпорок в мужском опосредовании, необходимым для оригинального творчества. Как замечает Мэри Келли, когда он, «художник», будь то Андре Бретон, Марсель Дюшан или Энди Уорхол (и де Сад, Ницше, Батай, Набоков и т. д.), ступает в область несказанного, сумасшедшего, возмутительного и запретного, то появляются персоналии женского пола (Надя у Бретона, Лолита у Набокова, Роза Селяви у Дюшана, Дрелла у Уорхола и т. д.). Эти образы становятся посредниками-проводниками, как костыли, точка опоры, облегчающая

ориентирование. Для женщины-художницы из плоти и крови остается «двойная негативность». С одной стороны, она Другая для мужчины-творителя, но, с другой, она также Другая по отношению к той идее, которую она воплощает. Точнее, не может воплотить – так как это идея-идеал, к воплощению которой можно только приблизиться. Как к замкнутому кругу. Находясь одновременно и извне и внутри без собственного опосредования, она последовательно становится Другой по отношению к самой себе, то есть Другой Другого. Сюзан Сулейман называет такое положение женского «совершенным авангардом». Это настолько привлекательное положение, что ее действия, собственно, не имеют никакого значения, ее творчество в этом смысле излишне. Она авангардна по существу, если только ее существо заключается в маргинальности и двойной негативности, в отсутствии существа как такового и в служении человечеству.

Многие современные мыслители и в феминизме и вне его придавали «женскому месту» культовый, стратегический статус. Согласно Виктору Кирхмайеру, Жан-Кристоф Амман, бывший директор Базельского художалиса, выразил этот статус приблизительно так: «Современное сознание стремится к преодолению логоцентризма, и поэтому будущее искусства принадлежит женщине. Мужчины просто потеряли способность критического восприятия реальности. Женская сила – целебная сила, обладающая гомеопатическим эффектом, сила маргинального, сила периферии»². Эффектные выражения и теории, будь то формулирование женского места в искусстве вообще (как в вышеприведенных словах Аммана), в киноискусстве (фильм «Будущее – это женщина» итальянского режиссера Марко Феррери) или по отношению к нации (Россия как мировое лоно с женской сутью – у Бердяева, среди других), используют «женское» и «женственность» для объяснения смысла происходящего и ответа на вопрос «что делать?» в будущем. «Женщина» становится инструментом, с помощью которого «современное сознание» в лице философов и художников перестраивается, обновляется и перерождается. Что остается при этом неизменным, что должно оставаться неизменным для перестройки и преобразования логоцентризма и модернизма – это сам инст-



Мона Хатум
“Чужие тела”,
видеоинсталляция,
1974

румент. Перестраивается все, кроме (на)значения “Женщины”, кроме ее функции. Если женщина связана с “периферией”, “маргинальностью”, “пустотой”, с “полярностью по отношению к языку, к логоцентрическому началу”³ (Питер Пакеш), то такое обозначение не является чем-то новым, а возвращает нас к древнему определению женского – через (не)мужское. Эта система просто не имеет женского как такового. Оно существует только как функция, как производная⁴. Эту женскую бездомность, обеспечивающую домом все человечество, блестяще выразил Розанов: “Мы указали на женскую преданность, отрешение от своего я, отметили несравненную поэзию, какой она нас согревает. Собственно, именно женщина есть символ единства рода человеческого, его связности. Не имея своего я, она входит цементирующей связью между всеми человеческими я”⁵.

Можно указать по крайней мере два способа выделения “женского” из мужского рода: по симметричной противоположности (хаотичная женская материя против организующего мужского начала), как в китайской или аристотелевской философии, а также в лингвистической антропологии; и по несимметричной дополнителности (тревожные женские крайности из доэдиповой, до-символической стадии, обычно проявляемые в домашних стенах и сценах, но необходимые как цемент для постройки мужского *полиса*, символического и гражданского сообщества), как у Гегеля и во многих психоаналитических теориях. И в том и в другом случае специфически женское творение принимает исключительно формы материнства⁶. Все остальное – это уже подражание мужчинам или реакция на эдипову ситуацию. Причем от перемены мест слаженных (“все творчество – это подражание материнству”) ничего не меняется, так как “место женского” остается фиксированным, артикулируясь по логике противоположности и взаимодополнительности.

Осознанное принятие такой производной роли, основанной на фиксированном определении женского, имеет свои преимущества. Разыгрывание сценария с неизменной ролью “фаллической матери” помогло утвердиться многим современным художницам, особенно следующим постструктуралистской и постлакановской традиции. Также и в феминистской эстетике, за исключением

множества исследований визуальной культуры, сделанных на основе идей Лоры Малви, не было уделено достаточно внимания альтернативам этого сценария⁷. Частично из-за того, насколько укоренилась эпистемологическая и онтологическая универсальность “эдипова треугольника”, состоящего из “мамы, папы и сына” как единственно возможной интерпретационной парадигмы. По словам Мэри Келли, “(Э)дипова драмы истории искусства разворачиваются между отцами и сыновьями – на теле матери... Но что происходит с дочерью?”⁸ Перед дочерью стоит дилемма. Нельзя изменить ситуацию, отказавшись от участия в ней вообще. Поэтому, оставаясь за пределами мужской генеалогии (от отца к сыну через тело матери), дочь не сможет переписать ее, перевести на еще неизвестный язык. Но любое участие в ней предполагает отречение от матери, усвоение *матери* в пользу отеческого имени, что преподносится как единственно здоровый путь разрешения треугольника. “Меня не интересует клиническая картина этого конфликта, – пишет Келли, – но художественные стратегии, “прорабатывающие” социальное наложение определенных эстетических правил и психологическое сопротивление им”⁹.

Мама, папа и художница

Творчество Мэри Келли, особенно периода создания “Документ Пост-партум”, часто противопоставляется женскому искусству 70-х, основанному на целостном изображении. Оно также кардинально отличается от творчества многих американских художниц, особенно от произведений Синди Шерман¹⁰. В “Документ Пост-партум” – в этой “лакановской” работе – Келли документирует первые шесть лет своего материнства, причем и образ матери, и образ ребенка отсутствуют. Художница возражает тем, кто называет ее работу иконоборческой, отмечая, что у нее отсутствует “цельный” образ, что не значит отсутствия образа как такового. Вразрез с аполитичным американским постструктурализмом и искусствоведением, Келли подчеркивает связь “Документа” с так называемым европейским социалистическим феминизмом, распространенным в Англии в семидесятые¹¹ (так, первое публичное обсуждение “Документа” произошло на конгрессе ан-

глийского социалистического феминизма). Критики редко ссылаются на политическую позицию Келли и поэтому часто упускают из виду другие, помимо Лакана и Кристевой, влияния на ее творчество – Фуко, социализма и постколониальной критики.

Если в восьмидесятые тексты Лакана и его интерпретаторов стали продуктивным источником для творчества многих художниц, то в девяностых мы наблюдаем “сдвиг назад”, а именно – к Мелани Кляйн¹². К такому выводу приходит Миньон Никсон в статье “Достаточно плохая мать”, анализируя инсталляцию Луиз Буржуа, Жанин Антони и Роны Пондрик¹³. От восьмидесятых, акцентированных на теориях желания и удовольствия, в девяностых наблюдается возврат к анальным, оральным и садистским проявлениям: кусание, шипание, шоколад, выделения. Никсон связывает этот возврат с антиматеринскими настроениями среди молодых художниц (например, это наблюдалось на влиятельной выставке “Плохие девочки”), где отвращение к “плохим матерям” выражается не только как протест против консервативного феминизма, но также как трансформация дочерней любви (по отожествлению) – “из непослушной матери – непослушная дочь”.

Эдипов треугольник с дочерью в центре стал основной проблемой в творчестве Луиз Буржуа (по крайней мере по ее собственным словам). Она часто выражала ненависть к отцу за открытую связь с гувернанткой (так, своей первой скульптурой она называет слепленную из хлеба фигуру отца, впоследствии ею же расчлененную)¹⁴. В семидесятых Буржуа сделала серию работ под названием “Разрушение отца”, и казалось, что тема “отец – дочь” исчерпана и исключительна. Но, как утверждает Хилари Робинсон, отношение к матери играет не менее важную роль для творчества Буржуа, но этому было уделено гораздо меньше внимания¹⁵. Для проследивания связи “мать – дочь” и ее значения в творчестве Буржуа исследовательница параллельно прочитывает текст Иригарэ “Жест в психоанализе”. Такая интерпретация смещает основные стереотипы в отношении универсальности и половой нейтральности эдипова треугольника. Девочка проходит другие стадии в своем развитии, особенно что касается воплощения ее собственного пространства: спиральными и танцевальными жестами. Кружение в танце

становится своего рода "опространствованием", воплощением различия между женским и мужским вхождением в Символическое, кульгурное и общественное. Этот танец по сотворению своего собственного пространства не одинаков для всех женщин, однако он отмечает особое отношение к эстетическому, в отличие от движений "взад-вперед", "туда-обратно", "вверх-вниз".

Помимо Буржуа, Робинсон располагает в этом контексте творчество Леоноры Каррингтон, Женевьев Кадо, Элен Чэдвик, Моны Хатум, Лоры Годфри Айзекс и Яны Стербак. Подчеркивая отсутствие господства над объектом искусства и даже отказываясь от привилегирования объекта вообще, эти художницы ставят под сомнение эгоцентричность фигуры художника мужского пола и его поддерживающих культурных и экономических институтов. Но самое важное, что они порывают с оппозиционной критикой, а также с обезличенностью пассивности, производя новое отношение между искусством, воплощенным пространством и современной диспозицией власти. В конце концов эстетическое самоопределение женщины и женственности преобразует искусство до неузнаваемости, мало обеспокоенное своей помощью по деконструированию модернизма в качестве "маргинальной инаковости" или "автоматического авангардизма". Неудивительно, что часто художники чувствуют себя чужими и потерянными в такой ситуации, без посредницы-проводницы под рукой. При отсутствии "прислушивания" и "гостеприимства" к разнородности и различию, к тому, что происходит не с *ним*, развивается так называемый кризис ценностей, иллюзия взаимозаменяемости знаков и слабости Реального.

В данной ситуации кураторские проекты, осознающие эту трансформацию искусства и участвующие в ней, становятся все более значимыми. В какой-то степени кураторство появилось в результате переформулирования области эстетического, понятия о современном искусстве и его отношениях с другими областями. Прежде чем обратиться к вопросу о кураторстве в рамках феминистской эстетики, полезно отметить некоторые моменты из истории кураторства и его институционализации.

"Обратное" кураторство

Первые специальные показы произведений искусства для "публики"

распространились во Франции в конце семнадцатого – начале восемнадцатого века. Первая запись датируется 1737 годом в парижском Салоне. К концу девятнадцатого века выставочная деятельность разрослась до невероятных размеров, и на одном из комических рисунков объявитель застыл в замешательстве перед объявлениями, зазывающими на выставки "женского искусства", "русского искусства", "независимых художников"¹⁶...

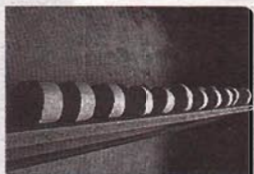
Но это история выставок. Кураторство – такое, каким мы его знаем сегодня, считается появившимся в конце шестидесятых и связывается с деятельностью американца Сета Сиглауба и швейцарца Харольда Зеэмана. В 1971 году Сиглауб прекратил кураторскую активность в пользу политических проектов и основал радикальное издательство в Париже¹⁷. Зеэман же продолжает активно заниматься кураторской деятельностью, и среди его последних постов – директорство Венецианской биеннале¹⁸. Первые кураторские работы сосредоточились почти исключительно на концептуализации формы отношений между куратором, художником, произведением искусства, информацией и обществом. Авангардность и радикальность были исследованы, "впитаны" из общественных движений шестидесятых. Проблема репрезентации и ответственности, несмотря на тексты Франца Фанона тех же лет, антирасистское, антивоенное и феминистское движения, продолжала оставаться в тени ведущих кураторских проектов вплоть до середины восьмидесятых. Идея "мультикультурализма" должна была исправить положение, но только до определенной степени.

"Мультикультурализм" в мире искусства привел к "обратному" кураторству, по выражению Герардо Москера. Под этим он понимает передел мира на курируемые культуры и курирующие культуры. Огромные международные выставки, плавно перетекающие в биеннале, породили куратора-героя, который путешествует по всему миру в поисках работ художников из других, "курируемых культур", которые иногда становятся звездами и часто не возвращаются в свои культуры вообще. Также этот процесс институционализировал кураторство как оплачиваемую профессию в музеях, галереях и учебных заведениях. Причем выбор работ обычно был основан на установках и

дискурсах, уже закрепленных в курирующих культурах. Один из ярких примеров, связанных с феминистской эстетикой, – двойное "открытие" Ширин Нешат. Ее "открытие Ирана" в 1991 году, в путешествии из Нью-Йорка на давно оставленную родину, и "внезапное" (Ширин Нешат была художницей и до 1991 года) открытие западными кураторами ее таланта и имени, включенного в основные биеннале девяностых. Творчество Нешат откровенно провокационно и политизировано, и поэтому было бы наивно рассматривать его за пределами более широкого политического и исторического контекста девяностых, оформивших кураторское и зрительское восприятие. Естественно, это не имеет отношения к установлению причинно-следственной связи между политическим контекстом и успехом "иранской художницы", но касается сложного переплетения влияний, дискурсов, фильтраций, ситуаций.

Во-первых, это история европейского романтического увлечения Ближним Востоком, особенно образом "завуалированной мусульманки". Ранние фотографии Г. Г. де Клерамбо, французского психиатра, запечатлели завуалированные женские фигуры из колониального гарема и его "быта". Эти фотографии сыграли "судьбоносную" роль в истории европейской фотографии и ее ориентализма¹⁹. Они выражают тот образ, который зафиксирован в колониальной эротической фантазии. По отношению к этой истории Ширин Нешат выбрана как "безопасная" фигура для либидиной европейской связи с мусульманским миром. Вспоминается яркая сцена из немецкого MTV времен бомбежки Ирака: в студии были установлены макеты военной колючей проволоки, за которыми "томила мусульманка". Время от времени камера, плавающая по "постмодернистской" траектории, перемещалась от ведущего на эту черную фигуру. В случае с Нешат эффект воспроизводимых эротизированных образов только усиливается тем фактом, что художником является "сама мусульманка", так как тогда этическая проблема как бы отсутствует и надзор "политической корректности" можно отпустить, полностью отдавшись сколофилическим фантазиям.

Во-вторых, надо учитывать антиарабскую, особенно антииранскую политику США, которая столь же смыслообразующа для лица совре-



Анна-Мария Майолина
"Много", инсталляция,
1994

менной Америки, какой была пропаганда против СССР в годы холодной войны. Поэтому успех Ширин Нешат в Америке мог осуществиться только пропорционально той степени, с какой художница узнаваемо противопоставляла себя иранской культуре. Во многих статьях о работе Нешат она представляется иранской феминисткой, борющейся с деспотизмом арабского мира и последствиями колониализма, патриархата и империализма. Этот образ проецируется на положение женщин из любых этнических диаспор в самой Америке и на Западе в целом, отождествляющих себя с ее феминистской борьбой вне какой-либо культурной особенностии²⁰. Так же редко отмечается период, в который ее работа стала широко поддерживаться в Америке – между американскими войнами на Ближнем Востоке и истерическими заявлениями политиков о новой угрозе исламского фундаментализма и терроризма.

В-третьих, "единственность" Нешат позволяет заполнить вакуум вокруг нее чем угодно, но не иранской или исламской спецификой. Она открывает и одновременно закрывает тему "мусульманская женщина", так как выступает как единственное имя в этом ряду. Как много иранских художниц стало известно на волне под названием "Ширин Нешат"? Кураторы? Искусствоведы? Более того, Ширин Нешат может стать "Ширин Нешат" только при условии их продолжающегося отсутствия, и использование марокканских "актеров" для видеосъемки некоторых из ее работ подчеркивает обезличенность понятия "мусульманский мир" и для нее самой, и для ее зрителей и кураторов. Для зрителей биеннале в Сиднее или Лионе акцентируется не этическая проблема взаимоотношений художницы с марокканским "материалом", а опасность и невозможность использования иранского "аутентичного материала". Интернационализм зрителей стирает различия между ситуацией в Марокко и в Иране до обезличенной взаимозаменяемости "моделей" в произведении искусства. Единственность Нешат обеспечивает продолжение молчания и марокканского материала, и иранского "оригинала".

Жан-Юбер Мартен стал одним из самых известных кураторов мультикультурной волны. Он решил кардинально изменить кураторство, напав свое влияние на просвещение

европейской аудитории по отношению к роли музея и равноправно культур в музейном пространстве. Его имя стало ассоциироваться с этой темой прежде всего благодаря его кураторскому проекту "Маги Земли" и недавно состоявшейся Лионской биеннале "Обмен экзотиками"²¹. Он заявляет о стирании иерархической грани между курируемыми и курирующими культурами в пользу равноправного визуального языка. Но равноправие означает нейтрализацию культурной неоднородности в пользу такого "общего визуального языка", какой понимает куратор. Естественно, что предсказуемость результата предопределена. Например, "мусульманская женщина" становится законченным проектом еще до его начинания. Важно отметить, что если для художников из курируемых культур тема авторства, его социальной, эстетической и культурной ответственности поднимается постоянно, то в случае с курируемыми культурами художники (не говоря уже о художницах) получают мало продуктивной и вдумчивой критики от мультикультурных кураторов и нередко "стимулируются" к повторению.

Деление мира на курируемый и курирующий все более усложняется, но не исчезает. Постепенно местные кураторы из центров-метрополисов заинтересовываются региональным искусством вместо "прорыва на Запад", однако это происходит только в тех странах, которые экономически могут себе позволить осуществлять глобальные проекты регулярно (например, в Южной Корее, в Японии, в Сингапуре) без какого-либо материального интереса. И даже в них приглашенные кураторы все из тех же курирующих культур или центров обеспечивают уровень важности события, а местные кураторы нередко играют "посредническую роль".

Курирование различия

В 1996 году Кэтрин де Зегер организовала выставку "Внутри видимого", показанную в Институте современного искусства в Бостоне, галерее "Уайтчепел" в Лондоне и в Галерее Западной Австралии в Перфе. К выставке была выпущена одноименная книга-каталог, в которой каждой художнице была посвящена отдельная критическая статья и которая стала основой нового подхода к теме "женщины и искусство". В этой выставке было много находок и нетрадицион-

ных решений и для кураторства вообще, и по отношению к различным "измам"²². Часто на нее ссылаются как на начало "новой волны" в феминистской эстетике.

Во-первых, де Зегер подчеркивала европейскую принадлежность своего проекта, что позволило осознанно отнестись к понятию множественности, без колониальной или универсалистской близорукости. Осознание границ собственной позиции по культурным, гендерным или эстетическим критериям позволяет артикуляцию различий и сохранение их разнородности, при этом их непредсказуемое скрещивание может производить сильные эффекты. Так, для де Зегер женское искусство в Европе переплетено с историей фашизма и психоанализа (Нэнси Сперо. "Кодекс Арто", трансформации Клод Шахун), в Латинской Америке – с диктатурами, в Южной Африке – с апартеидом, и в Северной Америке – с расизмом. Это позволило включить вопрос о политике, истории и власти в постструктуралистские и постлакановские влияния на том уровне, который редко достигаем в тех искусствоведческих или философских трактатах, которые последовательно избегают темы властных отношений и ответственности.

Во-вторых, де Зегер не полагалась исключительно на собственный эстетический вкус и кураторский взгляд при выборе художниц, о контексте работы которых она не могла знать по географическим или культурным причинам. По ее словам, "вокруг меня были кураторы и художники, которые могли с большей адекватностью оценить значимость работы той или иной художницы в их национальном контексте. И хотя работа эта могла противоречить моим собственным критериям о значимости произведения, я все же считала необходимым ее включить..." Речь идет не просто об обмене мнениями (что общераспространено), а о заведомой открытости кураторского проекта, когда решение о выборе работ сознательно делегируется местному куратору. Несколько известных кураторов в такой ситуации делегируют принятие решений, и, помимо де Зегер, можно еще назвать Йоханнесбургскую биеннале под кураторством Оквун Энвизора и Манифесту²³. Среди тех кураторов и художниц, которые в большой степени повлияли на проект де Зегер, она называет Сесилию Вакуну, Катрин Давид и Бенджамин Бухло.

В-третьих, выставка предложила небуквальный и многоуровневый подход к феминистской эстетике. Вместо того чтобы отталкиваться от норм и стереотипов мужского и мужественности как репрессивных или конструирующих для женского искусства и опыта, заявленная тема – “Внутри видимого: Эллиптический полет искусства двадцатого века. От женственного, о женственном и для женственного” – смещает акцент с истощающейся критики “мужского мира” на менее заданные и неочевидные результаты женских художественных произведений. Выставка не старалась стать заявлением о том, что “было и есть много женщин в искусстве”, а скорее рисковала с неизведанным, прослеживая ассоциации и неожиданные связи. Так, домашнее пространство “кухни” фигурирует в двух работах с выставки – первой и последней. Начинает показ видео и фотографии Марты Рослер “Семиотика кухни”, а заканчивает – керамическая лапша Анны-Марины Майолины. При этом подчеркивается политическая сторона “домашнего”, связанная с понятиями о насилии и свособразной кровожадности дискурса о родном доме, о корнях, что интимно связано с националистическими, анальнo-фашистскими и объектными темами в работах совершенно разных европейских мыслителей – например, Хайдеггера²⁴ и Кристевой.

Акцент на процессе кураторства как делегированном сотрудничестве и заданная непредсказуемость результата противоречат укоренившейся традиции кураторского планирования и принятия решений, особенно в художественных институтах типа музея и галереи, которые тесно связаны и зависят от спонсирующих организаций, часто требующих полной заявки с именами участников (и даже с названиями и спецификой работ) задолго до самого события. Однако такие “непредсказуемые” проекты между кураторами и художницами становятся все заметнее и интереснее.

В последнее десятилетие мы наблюдаем то, как в феминистской эстетике понятие “женского” становится шире понятия “человеческого”. От начального процесса “становления женщиной” мы говорим о “становлении машиной”, “киборгом”, “животным”, “насекомым”, “вирусом”, “танцем”... Космологии, религии и философии, напрямую зависящие от фик-

сированности “женского цементирующего места”, объявляют скорый конец света. Конец искусства провозглашался уже много раз. Кажется, наступают интересные времена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ M. Kelly. “Imaging Desire”. The MIT Press, 1996, p. 217.

² “Система раннего обнаружения: Беседа с Питером Пакешем” // “ХЖ” № 32, с. 46 – 47.

³ Там же.

⁴ Подробнее этот аргумент разворачивается в статье “Существует ли женщина: Введение в теорию полового различия (Л. Иригарэ)” (И. Аристархова, из сб. “Женщина не существует: Современные исследования полового различия”, М., Центр женских исследований, 1999, с. 24 – 36).

⁵ В. Розанов. Религия и культура: Сб. статей / Собр. соч. в 2-х томах. М., 1990, с. 138.

⁶ Фрейд притискивал женщинам единственное изобретение в истории человечества – ткачество, которое, как защитное покрывало, скрывает “пустоту”. Это бесконечный процесс плетения, ведущий в никуда и если заканчивающийся, то истерией. По иронии судьбы, именно ткачество стало технологией-прототипом информационной революции, и киберфеминизм исследует эту связь: Plant, Saddle (1997) Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture. Doubleday; И. Аристархова. “Кибер-Jouissance: набросок для политики наслаждения” / “Женщина не существует...” с. 159 – 171.

⁷ Для подробного рассмотрения идей Лоры Малви и их последствий для теории репрезентации см.: И. Аристархова. “Ослепляющий взгляд теории репрезентации” / Женщина и визуальные знаки / М., Идея-Пресс, 2000, с. 187 – 214. Текст Л. Малви “Дантасмагория женского тела” см.: “ХЖ” № 6, с. 36 – 39.

⁸ M. Kelly, *ibid.*, p. 217.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: А. Альчук. “Роль женщин в истории визуального искусства XX века” // “We/Мы: Диалог Женщин. Международный женский журнал”, спецвыпуск 2000, с. 23 – 26, а также статьи Е. Петровской, А. Альчук и Н. Каменецкой в сборнике-каталоге “Женщина в искусстве”, М., РГГУ, 2000.

¹¹ M. Kelly, *ibid.*, p. 70.

¹² Известная американская уче-

ница Фрейда, родоначальница школы “объект-отношений” в психоанализе. Лакан строил свои первые гипотезы на материале оригинальных исследований М. Кляйн по раннему развитию детей.

¹³ M. Nixon. “Bad Enough Mother” / October: The Second Decade, 1986 – 1996. The MIT Press, 1997, p. 156 – 180.

¹⁴ L. Bourgeois. Destruction of the Father; Reconstruction of the Father. The MIT Press, 1998.

¹⁵ H. Robinson. “Louise Bourgeois’s ‘Cells’: Looking at Bourgeois through Irigaray’s Gesturing Towards the Mother” / <http://web.ukonline.co.uk/n-paradoxa/bourgeois1.htm>

¹⁶ M. Ward. “What’s important about the history of modern art exhibitions?” / Thinking About Exhibitions / Eds. R. Greenberg & all, Routledge, p. 452 – 458.

¹⁷ T. Gleadow. “Artist and Curator: Some Questions About Contemporary Curatorial Practice” // Visual Arts and Culture: An International Journal of Contemporary Art. Volume 2, Part 1, 2000, p. 103 – 117.

¹⁸ См. рецензии В. Мазина и В. Мизиано на курировавшуюся Х. Зеелман Венецианскую биеннале в “ХЖ” № 25, с. 68 – 77.

¹⁹ J. Copjec. Read My Desire: Lacan Against the Historicists. An October Book, The MIT Press, 1995, p. 65 – 116.

²⁰ M. Alexander. “Shirin Nesbat: Allegiance with Wakefulness” / Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age / Ed. Shella Shokal, The MIT Press, 1998, p. 148 – 155.

²¹ См. мою рецензию на Лионскую биеннале в “ХЖ” № 36.

²² “N. Paradoxa: Interview with Catherine de Zegher” / <http://web.ukonline.co.uk/n-paradoxa/zegher.htm>

²³ См.: В. Мизиано. “Манифеста 3: Больше – этики, меньше – эстетики” // “ХЖ” № 33, с. 58 – 64.

²⁴ М. Хайдеггер. Отрешенность / Разговор на проселочной дороге. М., Высшая школа, 1991, с. 102 – 111.

Ирина Аристархова
Социолог, теоретик современного искусства. Преполагает в Институте искусств Ласаллы (Сингапур), где читает авторские курсы по киберискусству, феминистской эстетике и психоаналитической теории. Живет в Москве и Сингапуре.