

ПРОСТЫЕ ИМЕНА ЯЗЫКА

Наталья Абалакова

Весной в новом выставочном пространстве «Рабочий и колхозница» состоялась выставка, приуроченная к 100-летию Международного дня борьбы за права женщин. Выставка, не будучи феминистской по сути, представила множество образцов женского искусства.



Елена Елагина
ОБЪЕКТ «ЖЕНСКОЕ»
2012. Дерево, пластик, акрил,
смешанная техника.
Собрание автора

В финале фильма Киры Муратовой «Мелодия для шарманки» женщина, излучающая кинематографическое «сияние», означающее амок, смерть и разрушение рационального мира, говорит: «Люди, они... как звезды... нас так много...» Велимир Хлебников в утопическом рассказе «Утес из будущего» назвал человеческое тело «сложной звездой из костей», емко выявив двусмысленность и амбивалентность «русского тела»: оно поддается и не поддается определению, ибо одновременно небесное (онейрическое и неотмирное) и земное (жестко структурированное).

Тело «считывается» лишь тогда, когда оно превращается в семиотический инструмент и тем самым противопоставляет себя природе.

В ритуальных сумерках древнейших культов многочисленные исследователи идеологий и практик ищут истоки философии тела как способа познания.

В русской культуре, литературоцентричной по определению, сентиментально-романтический прыжок героини повести Карамзина, словно замороженный, как в кино, на целых два столетия, завершается наконец коллективным прыжком в Зимнюю канавку петербургской группы ФНО (Глюкля и Цапля, «Посвящение Бедной Лизе», 1996), но уже в стилистике бахтинского карнавала, который Юлия Кристева считала единственным образом «русского тела», интегрируемым в мировую культуру.

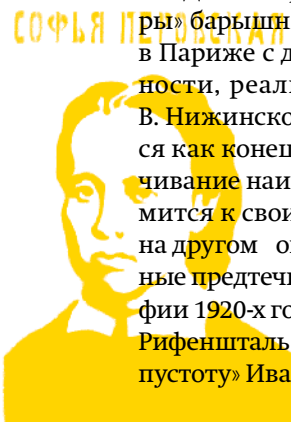
Похоже, тело карнавала (по умолчанию) становится и местом, и пространством культуры начала века.

Демонстрация футуристического «тела мертвой культуры» барышнями Синяковыми, знаменитые «Русские сезоны» в Париже с декларируемой безудержной анархией чувственности, реализованной сценографией, музыкой и танцами В. Нижинского и И. Рубинштейн, где «ориентализм» понимался как конец предметного мира, разрушение формы, выворачивание наизнанку, экстатический взрыв. И все телесное стремится к своим пределам. На одном полюсе чувственное тело, на другом оно же, неотмирное и нематериальное, своеобразные предтечи летящих фигур спортсменов в советской фотографии 1920-х годов, предшествующих олимпийским героям Лени Рифеншталь и инициатическому фотоперформансу «Прыжок в пустоту» Ива Кляйна.

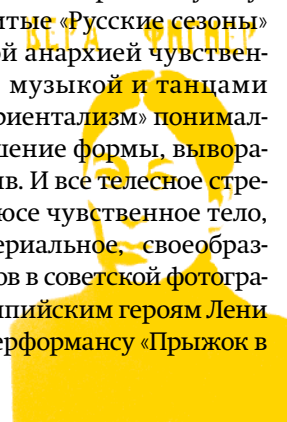


Микаэла
НАРОДОВОЛКИ
2012

28 ЛЕТ НЕЛЕГАЛЬНОЙ
ЭМИГРАЦИИ



РОЗЕМАРИА



28 ЛЕТ САМНОЧНОЙ
КАРЬЕРЫ

Конструктивизм и функционализм откликаются в работе А. Галкиной «Помада» (2009), напоминающей о том, что дух 1920-х с их лозунгом «Мужчины и женщины должны объединяться ради общей идеи» до сих пор не потерял своей актуальности, противостоял идее гендерного и феминистического сепаратизма.

Что же происходило с «русским телом» с 1920-х и до середины 1970-х, каким и как оно виделось до возникновения этой проблематики в московском концептуализме?

Начиная чуть ли не с эпохи романтизма тело художника всегда представляло собой публичный интерес, зрители проявляли к творческому процессу создания произведений искусства не меньше внимания, чем к произведениям. На многих портретах начала XX века, в 1920-х годах, художник или художница часто изображаются за работой. Совокупность поз и действий творца в процессе создания вполне классического скульптурного или станкового художественного произведения интересовала фотографов, скульпторов и кинематографистов. Динамические, «труждающиеся», соревнующиеся тела для русских художников 1920–1930-х и даже предзастойных 1960-х были своеобразными ячейками социального смысла. Все они, каждый по-своему, пытались найти ответ на вопрос, чем же в реальности является человек, его тело и каково его настоящее положение в мире. Один из ответов: тело — это инструмент человеческой деятельности, от которой зависят человек и окружающая его среда. Идеальное выражение такого «материалистического» видения тела — работа Владимира Серова «Строительница» (1964), современное истолкование «социального тела» женщины-работницы — live-performance «Вышивка» (2012) Татьяны Сушенковой.

В относительно либеральные 1970-е художницы К. Голицына, Н. Нестерова и Т. Назаренко, оставаясь в рамках официальной культуры с ее патриархатными настроениями, пытаются «найти тело», обозначая его как принципиально нарциссическое и подчеркнуто субъективное, холистическое, рисуя собственные портреты и изображая людей своего окружения, не ставя перед собой никаких революционных или грандиозных задач.

А в это время в Европе жанр боди-арт словно разделял тело на синтагмы (одна из работ австрийской художницы ВАЛИ ЭКСПОРТ так и называется «Синтагма»), что и сегодня привлекает видеoaртистов.

Свойство тела распадаться, собираться, поддаваться интерпретации и воплощать эту интерпретацию в визуальных образах было востребовано художниками и раньше: скульпторы и режиссеры авангардного кинематографа были просто заморожены способностью человеческого тела «расчлениваться». Пример такого подхода к изображению-захвату отдельного момента «из жизни тела» — скульптура Е. Янсон-Манизер «Барьерный бег. А. Чудина» (1952).

В 1970–1980 годах в художественных стратегиях европейского и американского концептуального проекта стала развиваться феминистическая теория, однажды провозгласившая: «личное — это политическое». В насыщенной новыми идеями обстановке художники и художницы определяли в своем творчестве типы гендерных идентификаций, новизна которых совпала с методами культурного сопротивления несовершенным художественным институциям. Культурными «оппонентами» знаменитых художественных пар Абрамович — Улай



Аннушка Броше
ЧЕ ДЕЛАТЬ, ИЛИ СНЫ ВЕРЫ ПАЛНЫ
2009. Керамика, видео



и ВАЛИ ЭКСПОРТ — Вайбель, исследовавших в своих практиках боди-арта различные аспекты телесности, табуированные патриархатной культурой, были и традиции западноевропейской схоластики с ее жесткой дихотомией тела и духа, и консерватизм среды.

А что происходит с «русским телом» в Москве в 1970-е? Возникает школа московского концептуализма. Художники Р. и В. Герловины, генетически связанные с парой их предшественников О. Розановой и А. Крученых, разрабатывают тему «идеальной машины производства», осуществляющей все мечты и чаяния современного художника. Развивая авангардистские идеи о новом человеке, почти андрогине, в котором будут преодолены все препятствия и противоречия, в том числе и гендерные, они изобретают своего «фотема» — Голема (1988): развертку черного куба, у него по три правых и левых руки, торс мужчины и голова женщины. Более того, их Голем как «машина текста» имеет

все признаки женского духа — носительницы и хранительницы языка, его «самовитости».

С конца 1970-х начинают осуществлять совместный проект «Исследования существа искусства применительно к жизни и искусству» (ТОТАРТ) художники Н. Абалакова и А. Жигалов, с 1960-х годов работавшие самостоятельно. Уникальность этого явления в том, что впервые в русском искусстве художники — мужчина и женщина — последовательно на протяжении десятилетий осуществляют тотальный художественный проект, где концептуально задействован потенциал мужского и женского. Равенство соавторов (почти анонимность) подчеркивается формальным алфавитным порядком имен, снимающим проблему «главенства». В своих акциях и перформансах художники создают тотальную ситуацию выбора, от которого вовлеченный зритель не может уклониться. «Делегируемые тела» мужчины и женщины в своей солидарности генерируют энергетическое поле, одним из полюсов которого является зритель. Представленный на выставке видеоперформанс «Action!» (2003–2013) — динамическая скульптура обратимости, машина дисбаланса и неразрешенности и в то же время «перевертыш», позиция которого устанавливается зрителем.

Для других же представителей московского концептуализма знаменитое «оно» коммунального модернизма с большой натяжкой, правда, но все-таки можно отождествить с «телом без органов», конечно, в русском изводе.

Нелишне вспомнить, что в русском культурном контексте от телесности и тела бежали всегда. Его пытались подменить псевдонаучным конструктом, созданным из гибрида «прославленного тела» восточно-христианской мистики и биомеханики русских конструктивистов. Сам автор-персонаж московского концептуализма (МК) оказывался субъектом глубоко духовным, бестелесным, в силу этого склонным к «улетам» (в том числе и психоделического порядка) и предъявлял себя как сугубо «другой» по сравнению с европейским и американским субъектами, обладающими телом и наделенными полом.

Именно это реальное тело, генезис и права которого никто не подвергал сомнению, европейские и американские концептуалисты покрывали метами, маркировали и делали неоспоримым и суверенным знаком своей культуры.

Отсутствие женского телесного дискурса в МК связано с рядом причин. В каком-то смысле эта среда по отношению к женщинам-художницам оказалась еще более консервативной, нежели официальное искусство, а кроме того, акцент на процессе создания новой пластики (у Е. Елагиной) или освоении новых языковых пространств не способствовал интересу к гендерной теме и связанной с ним телесности.

Изъятие женского автора из среды МК (с последующим изъятием женских имен из критических текстов), заложено в самом концептуальном проекте — логоцентрическом по своей сути (с одним или несколькими «персонажными гуру» мужского рода во главе).

«Женский автор» и возможные телесные практики элиминировались из текстов МК и тем самым из процесса развития языка и создания значений и смыслов. По отношению к телу, к его женской ипостаси это, как ни парадоксально, одновременно и колониальная политика, и «ориентализм».

В «золотой книге» МК упоминаются только два женских имени: Е. Елагина и С. Хенсен.

Концепция телесности в инсталляции И. Наховой



Боряна Росса
Я РОБОТ! Я НЕ ТВОЙ РАБ!
2004. Фото: Олег Мавроматти



Татьяна Сушенкова
ВЫШИВАНИЕ
 2012. Перформанс

«Благовещение» (2000) — продолжение ее работы с культурным дистанцированием и различиями, где тело и его узнаваемый образ заменяются современными полимерными изделиями. С них уже невозможно и бессмысленно «снимать покровы», которые еще прикрывают тело, уже улетающее, в «барочных драпировках» (1980) французской художницы Орлан.

Объекты инсталляций И. Наховой приводятся в действие при помощи механизмов.

Но, как известно, правил не бывает без исключений. Уже в 1990-е А. Альчук, в отличие от «амазонок русского авангарда», осваивавших наравне и вместе со своими коллегами-мужчинами «новые планиды», в своих интервью признает, что ее учителя — художники-мужчины МК, для которых в большей степени были интересны культурные идеи и концепции, а не практики изготовления или создания художественных произведений или телесные практики.

А. Альчук, пожалуй, единственная в период «Sturm und Drang» брутального акционизма А. Бренера, О. Кулика, А. Осмоловского, А. Тер-Оганьяна и О. Мавромати, не оставивших места для возникновения женского искусства тела, создавала интеллектуальные конструкции на материале телесных практик, сообщая взгляду фото- или видеокамеры саркастическую «улыбку медузы».

Младшей представительницей МК, отчасти связанной с женским телесным дискурсом, можно считать М. Чуйкову. Ее перформансы, скажем, «Начитанная домохозяйка» (1999), часто связаны с едой и потреблением, в том числе культуры, и, таким образом, с телом, это так называемая семиотика кухни. Пародийный образ готовящей еду образованной домохозяйки коррелирует с видеоперформансом М. Рослер (1975) или с видео «Я-робот! Я не твой раб!» Б. Россы (2004, камера О. Мавромати), но персонаж М. Чуйковой далек от энергичного «лексикона гнева» западных художниц и является скорее меланхолической пародией на феминизм.

Подчеркнутая концептуальность видеоработ М. Чуйковой и персонажность — в известном смысле также уход от буквальной интерпретации тела, равно как и «средний род», ставший своеобразным персонажем концептуальных объектов Е. Елагиной, сумевшей образно «растворить» в упомянутом

советском коммунальном «оно» даже конкретные исторические лица, как в случае с генетиком О. Лепешинской.

В 1990–2000-х «русское тело» все больше смещается в сторону «бахтинского карнавала», и этот образ поощряется и промодутируется отечественными кураторами как единственный культурный код, годный для интеграции «русского тела» в международный контекст и интересный западному зрителю.

В постперестроечный период художники (художницы) получили доступ к «средствам производства», ранее им недоступным: фото-, видео- и кинокамерам, компьютерам, и, наконец, к СМИ.

В России фотография и видеоарт (по умолчанию) стали признаваться жанрами современного искусства и выставляться в возникающих галереях современного искусства.

Художницы, работающие с телом — Л. Морозова, М. Перчихина и Е. Ковылина, уже используют видеокамеру не только для документирования своих перформансов, но и для создания видеопроизведений как отдельных жанров, что дает им возможность участвовать в проектах видеоарта (пионерами-строителями таких событий и постоянными пропагандистами российского видеоарта становятся TV-галерея, галерея «Spider & Mouse» и МедиаАртЛаб).

В 1990-х меняется не только российское искусство, но и его зритель. Это больше уже не зритель-созерцатель, который, по определению М. Дюшана, «делает картины», да и картины, кстати сказать, в тот период почти исчезают из выставочных проектов.

На смену такому зрителю приходит зритель-фланер, безразличный к экзистенциальной составляющей искусства 1970–1980-х, связанного телесностью. И художницы начинают исследовать его запросы, пытаясь буквально воплотиться в его тело и посмотреть на искусство его глазами.

На 1-й Московской биеннале Л. Морозова, обнаженная, с видеокамерой, закрепленной на голове, но с завязанными глазами, движется по Московскому музею современного искусства во время вернисажа. В перформансе «Посещение выставки» (2007) М. Перчихина пробирается по предварительно выбранному маршруту по выставке «Верю» с начесанными на лицо волосами в сопровождении видеокамеры. Цель такого взаимодействия тела с техникой и дальнейшая виртуализация «русского тела» в 2000-х — добиться, чтобы камера смотрела на произведения искусства глазами планирующего зрителя, возможности которого для созерцания ограничены наголовным дисплеем.

К этой же проблеме виртуализации тела отчасти относятся и озабоченность художников проблемами утраты «ауры» и уникальности произведений искусства. В середине 1980-х в связи с тем, что художникам стала доступна множительная техника, острее встал вопрос, во всяком случае, для тех, кто работал в жанре перформанса, то есть с телом, поднятый еще в 1936 году В. Беньямином.

В начале 1990-х эту проблему пытались осмыслить московские философы В. Подорога, Е. Петровская, М. Рыклин. Почти неразрешимую проблему представляли собой репрезентация телесных практик и способы экспонирования документации акций и перформансов. На международной выставке «Художник вместо произведения, или Прыжок в пустоту», (1994, ЦДХ), была предпринята попытка показать документацию перформансов европейских и российских художников. Подлинники — маленькие любительские фотографии

Ирина Нахова
БЛАГОВЕЩЕНИЕ
2000. Инсталляция



художников венской школы обладали «аурой», вставленные же в помпезные деревянные рамы увеличенные фотографии текстов группы «Мухомор», изначально сделанные как книги художников и предназначенные для чтения в кругу друзей и единомышленников, эту «ауру», верней, аутентичность, несомненно, уже потеряли.

В 1988 году я на свой лад попыталась разрешить эту проблему, и, используя слайд-проектор, ввела в центральную часть своего монументального триптиха «Демонстрация метода» негатив фрагмента нашей (с А. Жигаловым) уличной акции «Золотой воскресник» (1985), где фотограф и оператор И. Алейников зафиксировал момент, как я окрашиваю золотой краской урну.

В том же 1988 году я продолжила этот эксперимент по демонстративному внедрению оптических медиа в традиционное пространство станковой живописи, объединив несколько триптихов в серию «Один из путей, ведущий на небо». При всей ироничности названия, оно отражало беспокойство по поводу возможностей новых медиа, чем тогда для нас были фото, кино и видео. И мне хотелось ответить на вопрос, кто же теперь является нашим идеальным зрителем.

И может ли сам автор манипулировать до такой степени своим произведением, то есть дублировать в живописи реальное время-пространство перформанса, переводя его на поверхность холста, материализовать игру света и тени на плоскости картины и тем самым разрушить иллюзию, создаваемую фото/кино?

И что тогда можно считать подлинником? И самое главное — где же тогда оказывается мое собственное, принадлежащее только мне тело? Через некоторое время я отказалась от этих экспериментов, смирившись с тем, что зрителя-созерцателя больше нет и никогда не будет, а зрителем-фланером является объектив видеокамеры, который всегда в моем распоряжении.

Нас (ТОТАРТ) с самого начала нашей деятельности интересовала проблема репрезентации перформансов и возможности



Татьяна Антошина
Я ЧАЙКА!

2012. Смешанная техника

фиксации «здесь и сейчас» телесного присутствия. Вербальное описание, фотодокументация, затем кино и, наконец, видеоперформансы — таковы последовательные этапы попыток остановить мгновение.

Явление виртуального тела на постсоветском пространстве и превращение его в тело протестного текста в Интернете и социальных сетях открывает ряд новых проблем. С возникновением tactical media, позволяющих изменить вертикальные культурные связи на горизонтальные и неизмеримо расширить аудиторию, телесные практики как метод радикализации общественного сознания сталкиваются с проблемой их репрезентации в традиционном музейном пространстве.

Каким образом выставить в музее, скажем, видео, существующее лишь в сетевом пространстве и исключительно для этого пространства предназначенные, например, панк-молебн «Pussy Riot»? И чем этот продукт, скорее медиавирус, отличается от видеопроектов или документации перформансов? Имеет ли смысл размещать на стенах музея сканы с рисунков, существующих лишь в цифровом формате (В. Ломаско)? А ведь все эти образы — не только «русское тело», но и современное искусство, которое не может быть бесконфликтным и беспроблемным (что бы под этим ни понималось). В русском и восточноевропей-

ском культурном контексте тело (как материал) и власть (как идея), как, впрочем, человек и государство, в основном противопоставляются друг другу.

Чаще всего это тела негативные, страдающие, эксплуатируемые и даже уничтожаемые. Граффити Микаэлы «Народоволки» (2012), сделанные в трафаретной технике на стене музея, вызывают в памяти пещерные рисунки человека, почувствовавшего страсть к общению с себе подобными. Любая поверхность, в том числе и музейные стены, своеобразный палимпсест, на котором культура, как художники в своих перформансах на теле, оставляет знаки, меты, лакуны, следы забытых и реактуализированных событий: войн, революций, социальных и культурных конфликтов.

Очевидно, в современном музее на больших тематических выставках необходимо разработать модели дискурсивных пространств, где образы, носящие признаки медиавирусов (то есть запущенных в сетевую среду маклюэзовских месседжей, развивающихся по собственным законам) могли бы получить адекватную оценку и создать вокруг себя атмосферу конструктивной полемики в формате дискуссий, лекций, презентаций, скайп-конференций и других способов общественных коммуникаций.

В дискуссионном пространстве можно было бы поговорить о женском теле.

Всегда ли оно страдающее? Как быть с элементами провокации, почти всегда присущей женскому перформансу, а зачастую и женскому видео? О специфике видения женского тела в современной русской культуре, где оно не противопоставляется мужскому, а тела мужчин и женщин сообща противопоставляются всевозможным «машинам насилия».

О цензуре и самоцензуре, о том, какие у художниц и художников остаются возможности для эстетического описания тела. Каковы современные каноны красоты и имеет ли этот вопрос смысл? Как мы, художники и художницы, создаем «новую субъективность» и как быть с опытом телесности, объединяющим множества — в уличных шествиях и демонстрациях, рождающим многоликое тело? Словом, как разрисовать своими телами «запретную стену», не впад при этом ни в патологическую асоциальность, ни в пассивный эскапизм.