

Когда личное становится политическим...

Маргарита Янкаускайте

В 1974 году Лиз Фогель, обращаясь к читателям журнала *Feminist Studies*, спрашивала: «В минувшее десятилетие женское освободительное движение рассматривало вопросы, затрагивающие фактически все сферы общественного опыта человека. Почему же тогда мы так мало слышим об искусстве? Почему искусство, возможно, больше любой другой сферы и сегодня отстает от общей тенденции к изменению, начатой современным феминизмом?» Оставаясь актуальным и сейчас, ее вопрос побуждает к тому, чтобы обратить внимание не только на традиционно складывавшиеся особенности пластического языка, которые способствуют (или ограничивают) самовыражение гендерно-маркированного субъекта в художественных практиках, но и на возможность преобразовывать, переосмысливать практики визуального самовыражения, приспособив их для артикуляции женского опыта.

В контексте заданного Лиз Фогель вопроса мы хотим проанализировать творчество современных литовских художниц – таких, как Казе Зимблите, Даля Касчюнайте, Рута Катилюте и Аста Раустаускене и др. Оно очень разнообразно, однако, несмотря на это, можно выделить некоторые общие характеристики, объединяющие их пластический язык. На наш взгляд, общей для современных латышских художниц и является в контексте вопроса Лиз Фогель попытка выражения женского опыта в искусстве, переосмысление того, что принято называть «женскими практиками визуальности».

Попытки переосмыслить «женские практики визуальности» в теориях феминизма тесно связаны с понятием «женской субъективности». Структура женской субъективности осмысливается как полиморфная и гетерогенная, сопротивляющаяся бинарной, фаллической логике различения. Женский опыт, по мнению теоретиков классического феминизма, не подтверждает существования несовместимых оппозиций я/другой, субъект/объект, внутреннее/внешнее, рациональное/эмоциональное, активное/пассивное; мир женщины обосновывается в амбивалентном пространстве «посередине» («*in-between*»), размывая ригидные рамки бинарных противопоставлений и нарушая табу структурной «чистоты». Именно структурная неопределенность становится ключевым моментом для понимания «женских визуальных стратегий» и, соответственно, женских художественных практик, которые отрицают гегемонию фаллического (разделяющего, маркирующего) взгляда и стремятся избежать свойственной «мужскому» взгляду фетишизации – овеществления, редуцирования, расчленения тела женщины. Другими словами, если художники выбирают методы самовыражения, позволяющие со страстью окунуться в познание создаваемого объекта (поверхность кар-

тины = тело женщины), исследовать его (ее), наслаждаться самыми интимными мгновениями взаимосвязи, сохраняя контроль и не переступая безопасной субъект/объект разделяющей дистанции (художник vs поверхность картины = мужчина vs женщина), в мазках кисти реализуя желание проникать, властвовать над поверхностью, то художницы, напротив, пытаются выразить противоречивый опыт субъекта, воспринимающего себя как субъекта и объекта одновременно, что подталкивает их к поиску средств выражения, способных передать это амбивалентное состояние – раскрывающих чувственное содержание психики, но вместе с тем создающих препятствия для проникновения чужого (контролирующего) взгляда. Легкие, часто просвечивающиеся мазки (в работах Казе Зимблите, Дали Касчюнайте, Руты Катилюте, Асты Раустаускене и др.) словно касаются, гладят, льнут к поверхности холста (картона) – меняют ее и трансформируются сами. В них нет желания проникнуть в «тело» картины и властвовать над ним, вместо этого осуществляется взаимодействие с создаваемой, трансформируемой поверхностью, которое становится неотъемлемой частью всего художественного целого. Конфликт между активным вторжением и пассивным принятием вытесняет идея взаимосвязи: масса пигмента как будто срастается с расписываемой поверхностью, насыщает, проникает в холст, бумагу, картон. Часто не остается даже следов мазка – краска превращается в «нематериальный» цвет или плотную, непроницаемую текстуру.

Конденсированное, плоское качество создаваемой поверхности часто интерпретируется, как отмечает Розмари Беттертон, как пример неудачной попытки писать картину. Она цитирует Вильяма Паркера, который объясняет, что мазок, в котором наблюдается недостаток экспрессии, вообще не может быть воспринят как живопись: ведь настоящий мастер, чувствуя воздействие внешних сил или стимулов, всегда погружается в создание материи, которая рождается при разбрызгивании кистью пигмента на холст. Однако, по замечанию Беттертон, такое понимание процесса живописи воспроизводит модернистский миф о художнике-гении и отразившуюся в нем гендерную идеологию, ценящую только экспрессивный, необузданный мазок и возможность раскрытия в нем мужской сексуальности¹. По мнению Беттертон, женская сексуальность не может быть репрезентирована при помощи показательной экспрессии, поскольку невыразима полностью посредством традиционных визуальных кодов и соблазняет как раз тем, что недоступно проникающему, исследующему взгляду.

Именно для того, чтобы выразить женский опыт и, в частности, женскую сексуальность, современные литовские художницы особенно привязаны к женской теме. Применяя разные творческие приемы (от абстрактной живописи до видеоинсталляций), они творят женское пространство, которое недоступно так называемому «фаллическому закону», посредством различных пластических метафор. В частности, в творчестве старшего и среднего поколений литовских художниц прослеживается склонность к поэтической метафоре, архетипным

образам, языку абстрактных форм, которые позволяют передать субъективное содержание, избегая банальных стереотипов репрезентации женского. Картины Юзефы Чейчите, Казе Зимблите, Дануте Йонкайте и др. насыщаются репрессированными культурой импульсами женского либидо, которое артикулируется при помощи языка абстрактных форм. Работы полны метонимий женского тела – трещинок, надрезов, заплаток – непрямолинейной эротической чувствительности, которая не столько осознается, сколько чувствуется в созерцании произведения. Художественное решение создается посредством пластических ассоциаций, наглядно показывающих, что изображение женского тела не обязательно должно следовать «pornoграфическим» (и служащим потребностям нормативного мужского субъекта) правилам репрезентации. Внешняя форма здесь указывает на наличие внутреннего пространства, отсутствие непрерывности которого помогает создавать интимные, невербализируемые (досознательные) «монологи» внутреннего бытия, которые запечатлеваются в абстрактном знаке, ритме мазков, созвучии красочных пятен.

В этом контексте особое внимание в творчестве современных литовских художниц обращает на себя использование элементов фетиша. По мнению Дональда Каспита, фетиш является одним из наиболее распространенных средств современного искусства, используемых для кодирования информации². Однако для объяснения причин использования фетиша в современном искусстве и творчестве современных литовских художниц этой аргументации явно недостаточно. По мнению Лорейн Гамман и Мерьи Макинен, использование фетиша становится особенно актуальным тогда, когда субъект может занять психологически удобную позицию, когда ситуация известна и неизвестна одновременно³, поскольку фетиши⁴ имеют одно общее свойство – они помогают «не видеть» неприятных, озадачивающих фактов. Амбивалентная позиция, характеризующая фетишизм, помогает, по их мнению, раскрыть в творчестве художниц специфические гендерные аспекты – в частности, когда вещь становится в терминах психоанализа знаком желаемой, но вместе с тем и пугающей «связи с матерью», и в то же время средством критики мировосприятия, основанном на «законах отца».

Юрга Барилайте создала серию коллажей «Шесть правил, как играть в маму» (1998), где фетишный объект помогает артикулировать особенности женского опыта. Коллаж «Несколько правил игры в маму. Бюстгальтер» становится знаком трудно решаемой дилеммы женской идентичности, врезавшейся в психику ребенка. Пластический образ словно иллюстрирует слова Кристевой о том, что женщине при желании закрепиться в символическом пространстве отца приходится сопротивляться как телу матери (познавшему оргазм), так и символическому запрету отца (познавать его эротическую мощь), сопротивляться в бесконечной борьбе, приобретающей форму вины и стыда⁵. Сложная, полная противоречий тема в коллаже передается минимальными средствами выражения. На лист бумаги накладывается и монохромно раскрашивается единствен-

ная вещь – бюстгальтер, который становится смысловым и композиционным центром художественного замысла. Деталь интимного гардероба, занимающая почти всю плоскость коллажа, вызывает противоречивые чувства. Она – крупная, доминирующая, величественная, однако в то же время и вызывающая тревогу, пугающая. Поверхностное пространство картины, смятая фактура пронизана телесной чувственностью. В процессе наблюдения возникает желание дотронуться до складок старого, изношенного материала, познать каждый нюанс его серого цвета, вдохнуть в себя запах краски, бумаги и женского тела. Объект тривиальных будней здесь превращается почти что в идола. В нем мы без труда узнаем вещь материнского окружения – все, что прижимает, связывает, опутывает, оживляет ощущения прикосновения, принадлежит ей. Однако коллаж не становится одой первоначальному симбиозу с матерью. Окутывающая его эмоциональная атмосфера в то же время подавляет, отталкивает: старый бюстгальтер становится пародией той женственности, которая видна в каталогах, по телевидению, в уличной рекламе. Другими словами, одновременно он выражает и серость материнства (в западной культуре материнство традиционно несексуально, а значит, по современным понятиям, и непривлекательно). Таким образом, отождествиться со сферой матери – значит в то же время почувствовать стыд отстраненности (маргинальности). Коллажи Юрги Барилайте как бы напоминают, что у «игры в маму», вовлекающей каждую девочку, в патриархальной культуре есть свои правила, которые не столько привлекают, сколько порождают самоощущение «серости».

Младшее поколение литовских художниц к теме женского опыта обращается более открыто. При этом они вооружаются иронией, осмысляют маргинальные темы женской истерии, агрессии, старости, отвращения, деконструируя тем самым патриархатные стереотипы женского. «Поэзию» метафор женской сексуальности в творчестве Лейлы Каспутене заменяют мистерии менструационной крови, репрезентирующие и прокреативные, и чувственные аспекты женского. Создавая произведения, художница касается самого интимного опыта женщин. Не случайно в работе «Древо жизни» (1998) для выражения идеи древа жизни она использует виртуальный (компьютерная графика) образ плаценты, сложенной в круглый металлический таз (такие тазы раньше использовали в больницах), а в работе «Лабиринт» (1997) раскладывает из белых камней лабиринты «чрева» Богини, поглощающего бычью кровь. Картины «Змея чрева земли» (1991), «Черный дождь» (1993) тоже становятся актом женского «магического» творения. Словно в забвении шаманского ритуала хаос стихийных мазков по воле художницы превращается в образ женщины-вульвы, рождающей змей, и вновь растворяется в бесформенной круговерти цвета, фактуры, линий. Лейла Каспутене отказывается изображать обнаженное тело женщин как гладкую, «отполированную» поверхность, назначение которой – быть совершенным объектом желаний гетеросексуального мужчины. Художественное

восприятие картины обогащается аспектами осязания – фактурами красок, коллажами змеиных выползков, человеческих волос, которые шокируют, провоцируя физиологическое чувство отвращения, но вместе с тем и ощущение сакральности женского опыта. В этих картинах с первозданной силой раскрывается то, что культура подавляет и отрицает в выражениях женской сексуальности – оргазмичность ее прокреативного потенциала. Именно поэтому Лейла Каспутене часто пишет картины, отказываясь от фаллического посредника – кисти: краски она накладывает руками и сознательно подчеркивает аморфность субстанции, которая создается при помощи пастозных мазков, по поверхности холста стекающих струек краски и топких фактур смолы, клейкость и слизь которых становятся метонимией тела женщины (=матери).

Эгле Ракаускайте осмысляет женскую тему, создавая инсталляции из «женских» предметов (ткацкого стана, лент, отрезанных кос), белыми платьями наряженных девушек-подростков. Она одевает и оголяет женское тело, погружая его в мед или жир. Например, видеоинсталляция «В меду» (1996) представляет собой зафиксированное камерой погружение тела самой художницы в заполненную медом округлую емкость. Оно свернуто в позе эмбриона и ритмично переворачивается, напоминая эмбриона в чреве матери. Плавая в сладкой, тягучей массе, оно вызывает ощущения влаги, вязкости, слизистости, которая ассоциируется с физиологией женского пола. Значения образа недвусмысленно ассоциируются с материнством, однако разрушают стереотипы культуры, которые редуцируют сексуальность женщины и представляют ее как инфантильную (пассивно-оральную). Наперекор требованиям несексуального материнства пластические интерпретации Эгле Ракаускайте декларируют чувственную телесность женского, сексуальную жизненность материнского и женского, которая отсылает к семиотическому, довербальному пространству, унаследованному женщиной от женщины.

Можно сказать, что в целом творчество современных литовских художниц не дает примеров ярко выраженных феминистских артикуляций женского опыта. Их творческие искания связаны скорее с попытками освоить пластическую риторику западного искусства, чем с глубинным познанием теоретических постулатов феминизма и их сознательным переосмыслением. Вопрос об отставании художественных практик, поднятый Лиз Фогель десять лет назад, все еще остается актуальным в литовском контексте. Однако изменения (и вместе с тем политизация) визуальных дискурсов происходит не только посредством сознательных усилий художниц(-ков). Возможность их дестабилизации появляется и во время прочтения художественного текста. Поэтому созданное женщиной для женщины пространство – патриархальными табу огражденная *terra incognita* – где ютится самое личное и сокровенное, может стать политическим, если мы познаем и описываем его.

1. R. Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body* (London, N.Y.: Routledge, 1996), p. 87-88.

2. D. Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 149.

3. L. Gamman, and M. Makinen, *Female Fetishism* (New York: New York University Press, 1995), p. 46.

4. Они выделяют четыре категории фетишей: антропологический, сексуальный, потребительский и пищи.

5. *The Kristeva Reader*, in Toril Moi, ed. (New York: Columbia University Press, 1986), p. 147.