

Ребро Евы, плечо Адама и другое

Людмила Бредихина

Почему искусство Москвы остается бесполом?

Должна предупредить, и сегодня не в каждом общественном месте можно употребить слово «гендер». Даже невинные слова, типа «поэтесса» и «художница», в некоторых общественных местах следует произносить с оглядкой.

Причин тому много.

Самая похвальная из них – нелюбовь к импортируемым идеологиям, самая простительная – искреннее непонимание, о чем речь, самая эксцентричная – «немодность» названных понятий и суффиксов.

Сдержанное отношение к «феминизму» и «гендеру» в русскоязычной культуре в какой-то мере объяснимо. В английском языке имеется ряд синонимов для обозначения понятия «женское» (*female, woman's, feminine*), что вместе с производными дало разветвленную систему описания. Русское понятие «женское» трудно использовать без кавычек по причине множества нерасчлененных смыслов, втискиваемых в него. А нет «женского» – нет и «мужского». Это дополнительные, хотя и взаимоисключающие, категории.

В этой ситуации слово «гендер», академичное по форме и облегченное по содержанию (в русском языке не отсылающее даже к грамматическому роду), может послужить отправной точкой для разговора о *различии полов, более фундаментальном, чем биологическое*, о динамике мужских и женских поведенческих стереотипов в обществе, культуре и современном искусстве. Ведь нет ничего женственного и мужественного в мужчине и женщине, включая их тела и мечты, что не контролировалось бы социальными и культурными институтами. Гендер – не анатомия, а набор правил, которые все мы, будучи мужчиной или женщиной, с неизбежностью выполняем (или нарушаем).

В сфере московского современного искусства гендерное/постфеминистское теоретизирование остается именно «немодным» – модное/немодное с трудом прогнозируется и не задает вопросов типа «почему».

Странно, что ситуация радикальной смены идеологических вех в Москве 90-х, сделав предельно востребованным понятие «телесность», не коснулась пола и его «социально-культурных последствий» (А. Ковалев). Если идеология конституирует индивидов в качестве *субъектов* (по Альтюссеру), то гендерное измерение конституирует тех же индивидов в качестве *мужчин и женщин*. Вот этого смещения от «субъекта» к «мужчине» и «женщине» в Москве не произошло.

Почему? Казалось бы... И «дискурс реальности», в котором обычно происходит подобное смещение (см. «Технологию гендера» Терезы де Лауретис) был актуализирован, и в общественных местах мы до сих пор обращаемся друг к другу не иначе как «женщина, передайте» и «мужчина, позвольте»...

Почему не произошло, и буйная «телесность» 90-х так и осталась *бесполой* альтернативой «коллективному бессознательному»?

Причин много.

Выставка «Гендерные волнения» в Московском музее современного искусства на Петровке (спецпроект Первой московской биеннале) была попыткой понять некоторые из них.

Миф о советской женщине: некролог в коридоре

Миф о советской женщине более полувека продержал ее – с мужчиной вместе – в глубоком окопе «истинного равноправия». Хитроумный механизм действия этого мифа заключался в том, что реальное насилие и декларируемая любовь оказались неотличимы друг от друга. В результате советская женщина обрела устойчивый синдром заложницы, а равноправие с женщиной – привкус отождествления с ним и насильником следующего порядка, государством (оно же Родина-мать). Сегодня, когда старый миф окончательно руинирован, возникает вопрос, что происходит (если происходит) в бывшем окопе – пробиваются ли там ростки новых мифов о равноправии полов, как они выглядят, что обещают, или все затянулось и быльем поросло?

Этот интерес к посмертному существованию Большого мифа о советской женщине экспозиционно подчеркивался в «Гендерных волнениях» с порога, где зрителю указывала путь скульптура Гоши Острецова «Спайдергерл». Происхождение этой мифической героини не спрячешь – она из комиксов. Но по материнской линии Спайдергерл выглядит прямой наследницей бесконечных скульптурных вариантов Родины-матери. Об этом свидетельствуют энергичная поза и узнаваемый взмах рук (неважно, что их стало больше и между ними паутина). В конце коридора на это «ау» сдержанно отвечала «Родина-Дочь» с войлочного панно Алексея Беляева-Гинтовта – красotka в кокошнике, сарафане, не шуточно вооруженная и... на коньках. Осколки мифа сильно мутировали, хотя – для тех, кто знал! – они еще сохраняют фамильное сходство.

Как реквием по старому мифу прозвучали и два других проекта в том же коридоре: коллажная фотосерия Людмилы Горловой «С любовью здесь не шутят!» и графический проект «Девушки и мечты» Ростана Тавасиева «с двойным экспонированием».

Мифогенность любовного романа кажется очевидной, хотя качество порождаемого мифа принципиально новое – приватное. Новый миф приватизируется и апеллирует, конечно, не к *субъекту* по Альтюссеру, а как раз к *мужчине* и *женщине* (в случае любовного романа к *женщине у мужчины* есть свой миф-сeducен, боевик). У Горловой территория частного женского мифотворчества и мифопотребления не является предметом исследования. Но она не выглядит и частным загородным домом. Скорей она напоминает частную клинику для душевнобольных, что было подчеркнуто экспонированием – сквозь крики на всех языках о любви и фригидности проросли реальные выключатели и пожарные краны музея.

Ростан Тавасиев проблему «истинного равноправия» решил сугубо технически, наложив на девичьи акварельные мечтания портреты девушек, сделанные им. Психоаналитическое прочтение наложений напрашивается в каждом случае, но – что приятно – сильно теряя в накале страстей и красок, не дает клинической «горловской» картины. Градация – Большой миф о женщине, миф малый и мечты реальной женщины – проиллюстрировала резкое уменьшение масштаба и сфокусировала взгляд зрителя на индивидуальной *женщине* как предмете разговора. В этом качестве предлагался автопортрет «святой блудницы 90-х» перформансистки и иконописца Алены Мартыновой после пластической операции, которую проделал с ее лицом еще один брутальный герой 90-х, перформансист Олег Мавромати.

В пространстве привычных оппозиций

В «Гендерных волнениях» была предпринята попытка примерить базовые постфеминистские коды к русскому контексту, чтобы понять, работают ли они и стоит ли опасаться идеологических диверсий со стороны гендера.

Языки европейских и американских феминизмов проработаны на большую глубину благодаря, в первую очередь, новейшей западной философии, и, не в последнюю, современному искусству Европы и Америки. Поэтому синхронный перевод этих языков на русский чреват бессмысленным калькированием и *практически* неосуществим без встречного процесса, в котором русское «женское» сможет заявить о себе как явлении социальном и понятии эстетическом. Вопрос состоит в том, дожидаться ли собственных художественных «гендерных стратегий» (т.е. объявленных таковыми), чтобы затем искать возможности их описания, или использовать уже известные коды для интерпрета-

ции художественных «негендерных» явлений (Необъявленных таковыми). В пользу последнего подхода напомним, что *субъект* определяется гендером, который значительно больше, чем сексуальные различия – это опыт расовых и социально-культурных различий, различий как воображаемых, так и реально существующих. В этом смысле негендерных проявлений субъекта нет.

Герман Виноградов в природном антураже примеряет «костюм» Афродиты («ГермАнфродита»), а «Перформансистка» (Елена Ковылина) вписывает свое обнаженное тело в жесткую структуру, отсылающую к «человеку» (т.е. мужчине) Леонардо. Возможно, авторы не заботились о том, что с азбучной наглядностью нарушают базовый культурный стереотип, который предписывает женщине один синонимический ряд (природа–чувство–пассивность–бесформенность–слабость), а мужчине – другой (культура–разум–активность–конструкция–сила). Однако это сделано, и вывод напрашивается – того и другую беспокоило *социально-дискурсивное* понимание биологически предписанного им пола, беспокоило желание понять, как работает оппозиция «мужское – женское». Гендер беспокоил.

С той же необъявленной очевидностью гендерное содержание пробивается в «Идеальной паре» В. Мамышева-Монро и проекте «Action!» группы Тотарт. В результате появляются образы-эмблемы: идеальный пол тот, что костюмирован; доминирование одного пола над другим есть нелепая игра.

В первом зале выставки и «женское» и «мужское» было подвергнуто дополнительному испытанию бинарными оппозициями, привычными для постфеминистского теоретизирования. *Традиционно женский подход к материалу* в искусном объекте Л. Звездочетовой подчеркивал *нетрадиционное* женское обращение с кафелем, посудой и понятием «чистое» в работе Е. Елагиной. *Внешнее* переживание пола В. Мамышевым-Монро (*пол как костюм и маскарад*) контрастировало с *внутренним*, напряженным выращиванием собственной сексуальной идентичности в витринном ассамбляже А. Шумова. *Западный*, программно феминистский взгляд И. Наховой и ее выстроенная, точная метафора подчеркивали безудержный эротизм *восточного* видения А. Салаховой, позволяющий метафоре вырастать до размеров символа.

Сопrotивления местного материала чуждым идеологическим схемам заметить не удалось.

Однако...

В одном из залов выставки, исключительно однородном и бесконфликтном в своей насыщенности цветом, у меня впервые возникла крамольная мысль, а действительно ли так важен пол автора и он ли обеспечивает гендерными смыслами художественное высказывание.

С «Бижутерией» М. Илюхина и Н. Стручковой ответ напрашивался сам собой – трудно представить женщину, которая модернизирует веник или скалку мигающими кнопками и тумблерами. Если это женщина, то безусловно пародирующая мужчину.

Но почему бы С. Браткову («Боди-арт») не оказаться девушкой? Почему М. Манчот («Московские девушки») и Н. Турнова («Мы», «Она», «Он») не могут быть мужчинами? Послушайте истории «московских девушек». Взгляните сами. Могут, конечно. Однако смысл их работ если и не сменится на противоположный, то заметно изменится. Как изменится смысл «Черного квадрата», подписанного не Малевичем.

Чтобы не вторгаться в темные области психологии творчества, зададимся другим, более насущным вопросом. Нужен ли современному искусству диалог *мужчины и женщины*? Не их отдельные свидетельства об опыте общения с противоположным полом, о странностях любви-нелюбви, а именно равноправный диалог не «про это» (или не только «про это»)?

Если нужен, то как сделать его возможным? И стоит ли настаивать в этом случае, что не существует никакого *мужского* и *женского* искусства?

Гендерное измерение, как любое другое, ограничено в своих возможностях (скажем, возможности определить пол неизвестного автора), но помогает, учитывая этот пол, прочесть смысл его/ее работы без серьезных потерь.

Местные гендерные коды

Условившись, что гендер жил, гендер жив, гендер будет жить, можно попробовать описать в его терминах специфику местного контекста. Экспозиция большого зала, на мой взгляд, давала такую возможность.

Миф о Родине-матери контаминировался с мифом об Отце народов в новом, оформленный (фарфор, позолота), но по-соцартовски хлесткий миф Б. Орлова о Сталине-Отце-и-Матери-Сразу. Плакат с этой работой был снят с производства по причинам неожиданным на первый взгляд – оскорбление ветеранов ВОВ в юбилейный год и оскорбление государственной атрибутики. Любопытно, что гендерный подход потревожил фантом еще одной «враждебной идеологии» – политкорректности. (Нет возможности говорить об этом подробно. Кажется, важна все-таки степень качества. Политкорректность, как и прививка, никому не может помешать. Другое дело, способна ли идеология быть прививкой!) Интереснее понять другое. Почему орден Героя Советского Союза, государства давно не существующего, выглядит оскорблением ныне действующему государству? Орден прикреплен к обнаженной женской груди. Женская грудь давно не место для орденов? Или проблема в болезненности самой операции крепления (вспомним перформанс Лены Ковылиной с анало-

гичным украшательством)? Или дело в том, что обнаженная женская грудь принадлежит Сталину и это он является оскорбленной государственной атрибутикой? Это ли не гендерная проблематика во всем ее многослойном и специфическом объеме...

Многим смысловым центром экспозиции, вопреки замыслу, показалась работа В. Куприянова «Выпускники» – единственная и на редкость убедительная романтическая нота. Трудно удержаться от вывода о социально-культурной востребованности этой подзабытой ноты.

О. Кулик предложил для «Гендерных волнений» имидж элегантного, но «безликого» парного существа, где мужчина инструментирован одновременно мощными татуированными руками на ягодицах женщины и чуть заметным нимбом над ее головой. Женщина представлена по преимуществу попкой (стоило определенных усилий сместить для афиши акцент повыше, на нимб).

Для Т. Антошиной репрезентация феминистских/гендерных кодов привычна. Но если в известном «Музее женщины» смысл ее художественных операций уместился в рамках упомянутой идеи о поле как костюме и маскараде, то в новой серии художница делает следующий «грамотный» шаг – от репрезентации к саморепрезентации. «Третий пол» Симоны де Бовуар, эстетизация самобытной женщины, отдавшей все долги социуму и сильно выросшей из стереотипов о молодости и красоте, делает ее размышления о судьбах Европы личным высказыванием.

То же можно сказать о новом объекте М. Чуйковой «Калиюга», где миф об индийской богине и времени наполнен собственной экзистенцией и опытом.

Исключительно с местными реалиями работает и Ира Вальдрон, живущая в Париже, декодируя идиому «мужики липнут как мухи» в игривом объекте *Fucking Flies* или предлагая навести, наконец, порядок в Чечне и на Ближнем Востоке в традиционно женском материале – вышивке.

Жест Л. Константиновой – накладные ресницы легко превращаются в накладные усы – имеет серьезную подоплеку и длинную предысторию, если вспомнить феминистские дебаты 1980-90-х о факультативной кокетливости художниц, работающих с собственным телом, о бессознательной «самоэксплуатации женщин» или «реактивации первобытных автоэротических наслаждений» (Катрин Франклблен). Константиновой определенно удастся избежать обвинений такого рода, если они когда-либо станут актуальными и в нашем контексте.

А бесполое ли оно?

То «коллективное бессознательное», что сделало современное искусство 90-х бесполом, сильно сдало позиции. И это повод вновь спросить, не пришло

ли «Время женщин» (так называлась статья Юлии Кристевой 1979 года), и что оно может значить сегодня. Видеодокументация *женского* и *мужского* перформанса 90-х (авторская видеопрограмма М. Перчихиной в двух томах, сделанная для «Гендерных волнений») дает богатый материал, ценность которого в том, что он выносит за скобки хорошо известный «радикальный московский акционизм» с Куликом и Бренером, чтобы понять, что происходило вокруг и около мейнстрима. Ожесточенная борьба *субъекта* за свои права не покрывала всей территории акционизма, и вывод о том, что и здесь не произошло смещение *субъекта* в сторону *мужчины* и *женщины*, преждевремен. Скорей, оно не было востребовано (не потому ли большинство действующих лиц программы М. Перчихиной живут за границей).

Но пол, как и гендер, может существовать без объявления о себе. Не беспокоит, пока не востребован. Утверждать, что он не востребован до сих пор, нет оснований. Новый видеоарт (фильмы В. Бегальской, Т. Антошиной, «Синих носов») свидетельствует не просто о «гендерных волнениях», но о вполне устойчивой позиции.

В. Бегальская – одна из немногих, кого всерьез интересует, что происходит в русском гинеее («Сводные сестры», «Welcome!»). А там беспокойно. Могу привести еще один пример из программы М. Перчихиной – акцию «Беседа» Татьяны Карапетянц и Елены Громовой (2000), где женщины за совместной трапезой после каждого плотка отвешивают друг другу смачную пощечину. Ситуация эта очень настораживает, если «практика самосознания» женщины действительно отсылает «к пониманию ее социополовых позиций другими женщинами» (Тереза де Лауретис). Кроме того, для В. Бегальской характерно редкое для нашего женского искусства «чувство заслуженности власти» (Л. Нохлин). Оптика женского взгляда у нее первична, и мужчина оказывается объектом ее неожиданных манипуляций («Снизу вверх»), а женщина, откровенно предъявляющая себя в качестве сексуального объекта, выглядит неожиданно самодостаточно.

Женская сексуальность, подобно ребру Адама находясь внутри женского тела, делает его атрибутом мужского. Феминизм же (постфеминизм и гендерная теория) как практика деконструкции понятия *субъект* позволяет женщине удержаться – пусть на короткое время – собственно в «женском» и возможно – чем черт не шутит – имплантировать ребро Евы, женскую субъективность, внутрь мужского субъекта. В любом случае и при любом результате этот тренинг кажется важным для обеих сторон.

На редкость устойчивую позицию занимают в половом вопросе «Синие носы». Их объявленный «особо циничный сексизм» оборачивается игрой в особо циничный сексизм, и кажется, даже не они задают правила и атмосферу этой игры, а, скажем, развеселая голая девушка, которая прыгает по ним, как по тренажеру. Дружеское плечо, подставленное Еве с ее ребром наперевес,

Адамом в трех лицах (все в трусах и носках!), отсылает нас к некогда глубоко-му окопу «истинного равноправия», с которого начался разговор. Нащупывание границ «женского» и «мужского» в культуре – процесс одновременный и взаимообусловленный, требующий совместных усилий и *диалога*.

А. Плутцер-Сарно («Даешь феминизм!»), столкнув в Бальном зале музея два невеселых мифа – умерший (о советской женщине) с так и не рожденным (о российском феминизме), прояснил еще одну ситуацию: не так-то просто защищать права «гипотетической женщины». Неудивительно, что свою серию плакатов он посвятил кукле Марусе.

И дело совсем не в том, что мужчины не способны к диалогу или не могут читать женский текст (понимаемый расширительно). Они, как правило, не хотят этого делать. Ничего страшного. Мужские попытки теоретизировать как «гипотетическая женщина» без реальной заинтересованности в *диалоге* с нею не много дают этой гипотетической женщине, а также *женщине*, отпочковавшейся от *субъекта*, и уж конечно, женщине реальной.

«Гендерные волнения» зафиксировали стоп-кадр, картину не слишком подвижную, но потенциально готовую к развитию и началу заинтересованного диалога...