

УДК 130.123.2: 7.038 531

Шелковіна Аліна,*аспірантка**Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна*

ГЕНДЕРНИЙ СУБ'ЄКТ В АРТ–ПРАКТИКАХ РАДЯНСЬКОГО ТА ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ

У тексті розглядаються процеси трансформації суб'єктивності в рамках мінливих соціокультурних реалій від радянського періоду до сучасних реалій на основі аналізу практик сучасного мистецтва та новітніх теорій суб'єкта. Зазначається, що однією з провідних цілей арт-практик став вплив не стільки на царину мистецтва, скільки на загальні соціальні процеси.

Ключові слова: *Репрезентація, гендерна суб'єктивність, арт-практики, сучасне мистецтво, трансгресія, акціонізм.*

The text discusses the transformation processes of subjectivity within the changing socio-cultural realities from the Soviet period to contemporary realities based on the analysis of contemporary art practices and new theories of the subject. It is reported that one of the major objectives of the art practices become an impact rather on the general social processes than on the arts.

Keywords: *Representation, gender bias, art practice, contemporary art, transgression, action.*

Соціальні та філософські зміни в сучасній культурі призвели до деконструкції традиційної моделі світу, яка орієнтувалася на суб'єкт маскулінного характеру. У ХХ сторіччі почалося конструювання нових моделей суб'єктивності. Цей процес є наслідком роботи екзистенціалістських філософів, феміністських теоретиків, а на більш пізніх етапах – дослідників у сфері гендеру, які принесли ліберальні зміни в загальне світосприйняття. Таким чином, розвиток, функціонування та форми репрезентації різних видів суб'єктивності стали потребувати осмислення на академічному рівні.

Актуальність, згідно вимог розвитку суспільства, такого напрямку досліджень призводить до концептуалізації категорії множинності суб'єкта у наслідок відмови від бінарності опозицій.

Грунтовні дослідження в цій царині належать таким західноєвропейським та північноамериканським науковцям як Дж. Батлер, Елізабет Гросс, Тереза де Лауретіс. Не дивлячись на певні розбіжності між європейською та американською феміністичною теорією, вони змогли підготувати основу для постмодерністських теорій гендеру та суб'єктивності. Серед вітчизняних дослідниць вагомих внесок належить роботам Ганни Альчук, Ірини Жеребкіної, Альміри Усманової, які у більшості написані вже за часів пострадянського періоду історії, та аналізують трансформації, що відбулися на ґрунті політично-соціальних змін в різних сферах культури, та зокрема в художніх практиках.

Суб'єктивність на території радянського і пострадянського простору формувалася автентичним чином через довгий час функціонування закритої форми культури характерної для СРСР. Наслідком цього стала відсутність за радянських часів ідентифікування суб'єктів за статевими ознаками. Біологічне було витіснене символічним. Таким чином, на цій території складається особлива ситуація травматичного уніфікованого суб'єкта, що знаходиться під постійним тиском владних структур.

Травматичний стан радянської суб'єктивності призвів до необхідності деконструкції смислів репрезентацій і саморепрезентації в полі пострадянської культури. Найбільш реакційним в плані репрезентацій нових для цього простору суб'єктів стало сучасне мистецтво, для якого характерний поступовий відхід від суб'єктно – об'єктних відносин між автором і його роботою та відмова від класичних форм репрезентації. Аналіз основних причин появи нових арт-практик, дослідження форм їх функціонування та концептуальної наповненості здатне виявити нові сторони складних соціокультурних процесів перехідного періоду в історії становлення та розвитку певних культурно-політичних областей.

Набуття умовних свобод в 90-х роках ХХ століття підготувало умови для появи чітко вираженої гендерної ідентичності, що призвело до утворення різних стратегій її демонстрації. Виділилось кілька напрямків процесу деконструювання як самої радянської суб'єктивності, так і її репрезентацій. Більшого розповсюдження, на початкових роках незалежності, набирають раніше андегра-

ундні форми мистецтва, які носять чітку трансгресивну складову, особливо у порівнянні з класичними канонами мистецтвознавства. Інсталяція, перформанс, акціонізм проявили себе як найбільш мобільні умовні регулятори мінливих соціальних умов та політик влади. Такий реакціонізм найбільш характерний для маргінальних суб'єктів пострадянського простору, тобто для тих, хто не був долученим до офіційних установ та угруповань.

Незважаючи на вже існуючі орієнтири Заходу, де подібні процеси відбувалися в 60-70-х роках ХХ ст., мистецтво пострадянського простору має свої характерні особливості. У 1990 – х воно розвивалося як спроба швидкого заповнення прогалин травмованої чіткою вертикаллю влади свідомості та доповнення нестачі тілесного. У 2000 роки тематичне поле розширилося, і дистанція відставання від основних культурних тенденцій скоротилася, однак при цьому збереглася територіальна особливість основних напрямків. Сучасний способи репрезентацій в пострадянських країнах не є тотожним за формами, оскільки мають різну історію і знаходилися під різним ступенем впливу владних структур. Але в більшості випадків вони спрямовані на деконструкцію національних символів і сталого порядку.

Мистецтво завжди було більшою, чи меншою мірою відображенням політик свого часу. Сучасне мистецтво практично прибрало грань між політикою та мистецтвом, гендерна суб'єктивність зіграла тут значну роль. Таким чином, за нетривалий період часу з кінця 1980-х до тепер, вона пройшла складний етап становлення від репресованого положення до активно діючого.

Мистецтво, за років пострадянського періоду, стає в одному його прояві інститутом обраних, в іншому політично і соціально активним, що сприяє громадської мобілізації. У будь-якому з цих напрямів, арт-практики направлені на деконструювання естетичних та соціальних поглядів нових (для пострадянського простору) суб'єктів виробництва і сприйняття. У результаті ми отримали з одного боку унікальний приклад академічного активізму, у результаті відкриття нового дискурсивного поля як для митців, так і для науковців, з іншого боку можна виділити процес конструювання перформативного суб'єкта для погляду західного «Іншого», чия

суб'єктивність апріорі визнається більш прогресивною. Таким чином формується зрозуміння гендерного суб'єкта з постколоніальним. Класична парадигма гендерного суб'єкта сформувалася з необхідності пояснити феномен нерівності між чоловічим і жіночим, пізніше ця парадигма розширилася до виділення різних форм сексуальної ідентифікації, національної, расової та інших. Пострадянський простір став багат шаровим полем де проявилися майже всі можливі форми репрезентації гендерної суб'єктивності.

Постмодерна концепція суб'єкта, що сформувалася на базі феміністичних досліджень, дає можливість альтернативного прочитання, як вже знайомих текстів, так і введення нової мови говоріння маргінальних суб'єктів. Однією з основних проблем тут постає співвідношення політики репрезентації та інтерпретації, а значить, питання того, як ми бачимо, хто дивиться, та на кого спрямовано цю дію. Таким чином, теоретики постмодернізму (Гайатрі Співак, Черрі Морган та інші) піднімають питання того, кому дозволено дивитися, а кому ні, вводячи питання колоніалізму рівноцінно з жіночим питанням. Так, на ряду з позитивними змінами того, що проблема позначилася і розглядаються можливі шляхи її вирішення, стало питання, яке позначив Славоу Жижек, де «Іншість» дорівнює «фундаментальному неволодінню». Тобто, визнаючи її і теоретично обгрунтовуючи, ми автоматично зазначаємо своє становище дискримінованого. Про це свідчать характерні прояви для представників Східної Європи перформативності суб'єкта за Джудіт Батлер. Марина Абрамович і Олег Кулик, як одні з найбільш яскравих представників даного регіону, у своїй діяльності позначають свій суб'єкт як зумовлено залежний і травматичний, що має права на репрезентацію, але не завжди на право голосу (людського голосу, у випадку з О. Куликом). Дані арт-практики, тісно пов'язані з активним розглядом у сучасній культурі питання функціонування тіла.

Постмодернізм вводить поняття тілесності, таким чином, руйнуючи класичну опозицію духа і тіла. Принцип тілесності вводить легітимацію в плюралнорепрезентативні форми. Це стало ще однією причиною широкого розповсюдження тілесних практик як то: перформанс та акціонізм. Першим, хто фундаментально досліджує феномен не нормативного тіла і сексуальності, був Мішель

Фуко. Він виділяє в один ряд жіночий, сексуалізований і політичний суб'єкт, як ті, які не є нормативними в фаллоцентристській структурі культури. З точки зору Фуко, технології влади диктують культуру нашого бачення текстів [13, с. 156]. Альміра Усманова вказує, що те, яким чином ми бачимо, не є первинною фізіологічною умовою інтерпретації, обумовленим лише чутливістю зорового апарату, а є результатом несвідомих конвенцій нашого змістового поля [9, с. 721].

У рамках будь-якого класичного мистецтва чоловік є не тільки суб'єктом творіння, а ще і героєм, носієм цінностей, де жінка репрезентується як об'єкт споживання, нарівні з коштовностями, землею та іншими матеріальними речами.

Чоловік фетишизує жіноче тіло – і в цілому, і по частинах, користуючись їм як об'єктом творіння. Радянська система, певною мірою, змінює таке положення жінки і йде шляхом загального уніфікування тіла та присвоєння йому ідеологічного значення. Таким чином, як жіноче, так і чоловіче тіло є символічним об'єктом позбавленим сексуальності та унікальності. Людина, в художніх пошуках творців радянського періоду, постає в максимально узагальненому образі. Її реальна, а не сконструйований владою ідентичність, знаходиться в постійному стані витіснення, наслідком цього стала трансгресивність суб'єктів в 1990-ті роки. Процес злому шаблонів та відкриття нових можливостей в сфері художньої творчості, яка граничить з соціальним протестом та політичним актом, стали намаганням суб'єкта до здобуття свого гендеру і витіснення травматичного минулого шляхом деконструкції своєї суб'єктивності. Для більшості, яка націлена на сприйняття форм мистецтва близьких до класичних проявів, процеси які відбуваються у рамках так званого актуального мистецтва стали виробниками розривів між традиційним розумінням прекрасного і змістом, який містяться у візуальному тексті. Класичні категорії краси, гармонії, порядку, майстерності виконання перестали бути провідними критеріями цінності мистецтва. Важливим став процес розвитку смислів, викликаний художнім актом.

Причини підтримки традиційної моделі сприйняття на державному рівні частково лежить як в капіталістичній, так і в комуніс-

тичний ідеології. В них головне місце займає міф про центральну роль особистості, здатної на дії та зміни. Однак, в дійсності, особистість в обох ідеологіях грає роль частини в системі відносин влади і підпорядкування патріархального порядку. Актуальні арт-практики націлюють увагу не на окрему особистість виробництва, а на суб'єкта сприйняття та інтерпретації, на змісти які декламуються. Звідси тяжіння до знеособлення учасників арт-груп, які здатні взаємозамінюватися та приймати нових учасників дійства. Також, це є спроба захиститися від контролю владних структур. Момент переважання смислів над формами не є винаходом арт – практик останніх років, проте для радянського простору зі змінами ідеологічної програми в 30-х роках ХХ ст., все незрозуміле для пролетаріату мистецтво стало забороненим. Результати роботи авангардистів 1920-х років на довгий час були забороненими знаннями і способами творіння.

Кінець ХХ століття характеризується спробою заповнити вакуум у свідомості пострадянської людини. У новостворених державах відбувається спроба конструювання національної культури, з метою позбавитися посттравматичного синдрому малозначимості та побудови власного культурного міфу. Україна, як історично фімінномаркована, відроджує ремесло, народну творчість, звичаї, що традиційно повертають нас до лона «Великої матері». Росія займається відтворенням статусу імперської держави з чітко вираженою фаллоцентричною вертикаллю влади, на сучасному етапі в Україні також переважають настрої патріархального режиму. Ці процеси дали підґрунтя для появи у 2000 роках низки арт-угруповань, які мають чітко виражену гендерну ідентичність, а найбільш реакційні з них підкреслюють свою фемінну приналежність на противагу маскулінній владі. Всі групи, не дивлячись на всі очікування, так і не увійшли ні до однієї системи, не були зафіксовані їх спонсори. Вони діють в рамках сучасних способів передачі інформації, викладаючи основні перформанси та акції в мережі Інтернет. Арт-практики пострадянського регіону є спробою перевероту політичної піраміди – так щоб процес прийняття рішень йшов знизу вгору, а краще, щоб не було ні верху, ні низу. Рівність жінок і чоловіків, в цих процесах, є необхідною вимогою.

Таким чином, світ зараз опинився на порозі глобальних змін, спрямованих на боротьбу з усталеними системами. Гендерна суб'єктивність зіграла значну роль у цьому процесі. На її прикладі ми можемо бачити перехід від неіснуючої суб'єктивності в реальну форму, яка репрезентує не тільки себе, але і всіх тих хто потребує, показуючи реальність результатів боротьби за свої права кожної людини в не залежності від гендерної приналежності, національної або соціальної маркування. Сучасній мистецтво, в цьому процесі, є джерелом ідей та інновацій, воно активно включено у соціально-політичні реалії. Сучасні арт-практики балансують на межі художньої дії, соціальної акцій, політичної дії та рекламної компанії, тому, все більш необхідними становляться міждисциплінарні дослідження, які здатні проаналізувати багатоаспектні форми сучасних арт-практик.

Використана література:

1. Батлер Дж. От пародии к политике / Дж. Батлер [пер. с англ. С. Пчеловой]. / Введение в гендерные исследования: Ч. 2. Уч. Пос. / Под ред. С. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ; – СПб: Алетейя, 2001. – 991 с.
2. Бовуар С. де Друга статья / С. де Бовуар [пер. р фр. Воробийовой Н., Воробийова, П.]. – К. : Основы, 1994. – 391 с. (У 2 т. Т.1).
3. Брейдикина Л. Репрезентационные практики в «женском» искусстве Москвы / Л. Брейдикина / Женщина и визуальные знаки // Под ред. А. Альчук. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 358.
4. Жеребкина И. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. Уч. Пос. / И. Жеребкина. – СПб.: Алетейя, 2007. – 312 с.
5. Жеребкина И. Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности / И. Жеребкина / Введение в гендерные исследования: Ч. 1. Уч. Пос. // Под ред. И. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ; – СПб: Алетейя, 2001. – 708 с.
6. Кристева Ю. Время женщин / Ю. Кристева [пер. с англ. И. Боровой] / Гендер и теория искусства. Анталогия 1970-2000. / Под ред. К.Дипуэлл, Л.М.Бредихиной. – М.: Росспэн, 2005. – 592 с.
7. Лауретис Т. де. Технология гендера / Лауретис Т. де. [пер. с англ. А. Патрикеевой] / Гендер и теория искусства. Анталогия 1970-2000. / Под ред. К.Дипуэлл, Л.М.Бредихиной. – М.: Росспэн, 2005. – 592 с.
8. Нохли Л. Почему не было великих художниц? / Л. Нохли [пер. с англ. А. Матвеевой] / Гендер и теория искусства. Анталогия 1970-2000. / Под ред. К.Дипуэлл, Л.М.Бредихиной. – М.: Росспэн, 2005. – 592 с.

9. Полок Г. Созерцаю историю искусства: видение, позиция и власть / Г. Полок [пер. с англ. А. Усмановой] / Введение в гендерные исследования: Ч. 2. Уч. Пос. / Под ред. С. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ; – СПб: Алетей, 2001. – 991 с.

10. Спивак Г. Могут ли угнетенные говорить? / Г. Спивак [пер. с англ. А. Горных] / Введение в гендерные исследования: Ч. 2. Уч. Пос. / Под ред. С. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ; – СПб: Алетей, 2001. – 991 с.

11. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации / Усманова А. / Введение в гендерные исследования: Ч. 1. Уч. Пос. // Под ред. И. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ; – СПб: Алетей, 2001. – 708 с.

12. Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований / Усманова А. / Введение в гендерные исследования: Ч. 1. Уч. Пос. // Под ред. И. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ; – СПб: Алетей, 2001. – 708 с.

13. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / М.Фуко [перевод с фр. В. Наумовой]. – М. : Ad Marginem, 1999. – 479 с.