

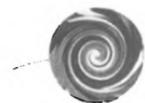
ГЕНДЕРНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

ЗАРУБЕЖНАЯ КЛАССИКА

# Гендерная теория и искусство

## Антология: 1970–2000





ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОЙ И ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ

**ГЕНДЕРНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ**

**ЗАРУБЕЖНАЯ КЛАССИКА**

Проект инициирован и поддержан  
Женской сетевой и Издательской программами  
Института «Открытое общество»  
(Фонд Сороса – Россия)

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОЙ И ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ

# **Гендерная теория и искусство Антология: 1970–2000**

**Под редакцией  
Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл**

**Москва  
РОССПЭН  
2005**

**Редакционный совет серии «Гендерная коллекция – зарубежная классика»:**

*Венедиктова Т.Д., Воронина О.А., Гениева Е.Ю., Дубин Б.В., Дробижева Л.М., Зверева Г.И., Казавчинская Т.Я., Кон И.С., Кочкина Е.В., Ливергант А.Я., Петровская Е.В., Посадская-Вандербек А.И., Садовая Н.Н., Самойло Е.Н., Сорокин А.К., Утешева Н.Т., Федорова Л.Н., Хасбулатова О.А., Чистяков Г.П., Юрьева Н.Ю., Ярыгина Т.В.*

**Научный редактор:** *Л.М.Бредихина*  
**Рецензент:** *Е.В.Петровская*

**Г 34 Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Пер. с англ.; Под ред. Л.М.Бредихиной, К.Дипуэлл. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – 592 с.**

Данная антология объединяет тексты ведущих западных феминисток, написанные за последние тридцать лет. Проблемы искусствоведения рассматриваются здесь с позиций гендерной теории. Это не столько историческое свидетельство состояния и развития гендерной теории, сколько серия размышлений, открытых в сегодняшний день. Именно поэтому антология не просто восполняет культурные лакуны, но позволяет обращаться с ней как с актуальным изданием.

© «Российская политическая энциклопедия», 2005

© К.Дипуэлл, составление, комментарии, 2005

© Л.Бредихина, составление, предисловие, 2005

© А.Б.Орешина, оформление серии, 2004

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### О переводчике Волкове и терминологической напряженности

Существует известная источниковедам история о печальной судьбе переводчика Волкова, который в петровские времена, когда «вопрос перевода европейских терминов и понятий был особенно затруднителен»\*, покончил жизнь самоубийством, отчаявшись перевести на русский язык французские технические выражения по садоводству...

Несмотря на то, что количество гендерных словарей растет и гендерная литература на русском языке имеет сегодня огромную библиографию, приближение к этой теме до сих пор ставит перед русскоязычной аудиторией проблему, как говорить в отсутствие общепринятого, гибкого языка описания и как справляться с российской спецификой освоения многочисленных изводов западных феминизмов и теорий гендера. Различные словари (авторский словарь С.Ф.Хрисановой или словарь Азербайджанского гендерного информационного центра), а главным образом наиболее полный и взвешенный «Словарь гендерных терминов» под редакцией А.А.Денисовой (<http://www.owl.ru/gender/010.htm>) в значительной степени нормализовали ситуацию и сняли «пренатальное» терминологическое напряжение начала 1990-х гг.\*\*. Однако подозрительное отношение к «феминизму» и «гендеру» в русскоязычной культуре имеет объективные лингвистические причины. Если в английском языке имеется несколько слов для обозначения понятия «женское» (female, woman('s), feminine), что вместе с бесчисленными производными дает разветвленную систему обозначения и описания этого понятия, то субстратное понятие «женское» в русском языке невозможно использовать без кавычек по причине множества нерасчлененных смыслов,

---

\* Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1982. С. 58.

\*\* См.: Бредихина Л. Репрезентационные практики в «женском» искусстве Москвы, 90-е годы: пренатальный период // Женщина и визуальные знаки / Под ред. А.Альчук. Москва: Идея-Пресс, 2000.

втискиваемых в него. Другими словами, female writing и women's reading остается непереваемой игрой слов, как названия дикорастущей флоры в петровские времена. С этим приходится мириться.

### Почему «искусство»?

Хрестоматия «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000» строго в соответствии с названием включает в себя тексты ведущих теоретиков гендерной/феминистской теории и критических статей, материалом для которых послужили разнообразные визуальные практики — живопись, кино и главным образом современное искусство. При отборе текстов о современном искусстве составители руководствовались тем, что оно, означая открытость и проективность художественного сознания, исторически родилось и развивалось бок о бок с теорией западного феминизма и гендерными исследованиями. Этот факт стал причиной того, что многие классические тексты феминистской/гендерной теории, с одной стороны, оказали решающее влияние на современные визуальные практики художниц разных стран, в том числе и России, а с другой стороны, изначально эксплицитовались визуальным опытом интернациональных художниц, начиная с 1970-х гг. XX в. («калифорнийская школа» в Америке, Джина Пане (Франция), Кэроли Шнееман (Германия), Ана Мендиета (Куба), Вали Экспорт (Австрия) и т.д.). Игнорировать эту закономерность значило бы исказить историю и теоретический арсенал женских исследований и гендерной теории. Уже существующие на русском языке антологии (Антология гендерной теории. Минск, 2000; Введение в гендерные исследования. СПб.: Алетейя, 2001) ставят иные задачи и не уделяют этой взаимосвязи должного внимания.

По яркости и внятности высказывания большинство текстов книги является украшением мировой «гендерной коллекции», а некоторые из них (Сиксу, Иригарэ) — хрестоматийными образцами «женского письма» (если можно применить мертвящее определение «хрестоматийный» к этому текучему и убегающему от фиксаций типу феминистского дискурса).

К тому же, если гендерная проблематика в политической, экономической или исторической науках, социологии, философии или антропологии достаточно легко включается в соответствующие контексты русскоязычной культуры, с художественными практиками и их осмыслением дело обстоит гораздо

сложнее. Время от времени без каких-либо резонов эта проблематика оборачивается в статье того или иного критика «гендерным оскалом» или другой подобной неожиданностью. Художница Ольга Чернышова, много работавшая в Европе, говорила мне, что феминизм, гендерная тематика, «политики репрезентации» там ощущались ею как ясные и актуальные задачи (неважно, насколько близкие). Каждый раз, возвращаясь в Москву, она моментально теряла это ощущение. Это важное свидетельство. Женское искусство не запрашивает аксиом и теорем. Оно не может существовать без личной вовлеченности и экзистенциально пережитого опыта. Другой вопрос, неоднократно звучащий в текстах сборника, — достаточно ли этого опыта? Ответ напрашивается. Без ощущения вписанности в собственную (политическую) систему координат, в которой русское «женское» окажется способным конституировать себя как явление социально-культурное и понятие эстетическое, невозможно ни формирование художественных стратегий, ни их осмысление, ни их описание с позиций гендерной теории.

### **О некоторых причинах идеологических напряжений**

Термин «политики репрезентации», став частью западной феминистской критики где-то с середины 1970-х гг., обозначил обязательность и высокую степень отрефлектированности эстетических («зона видимости») и политических («зона власти») констелляций, внутри которых «женское» способно распознавать, конституировать и отстаивать себя. Саморепрезентация — следующий шаг политики репрезентации. «Личное есть политическое» (*personal is political*), т.е. сквозь индивидуальное измерение просвечивает уже обозначенная репрезентационными политиками историческая система координат. Не наоборот\*.

Что касается «видимости» женского современного искусства в России, свирепый «андроцентризм» в этой зоне не мешал никому вплоть до середины 1990-х гг., хотя бы потому, что женское искусство не желало усматривать в себе ничего особенно «женского». Заимствованные «фаллоцентризм» с «фаллологотризмом» оставались не востребовавшей аксиомой или недоказанной теоремой.

---

\* Solomon-Godeau A. *Representing Women: The Politics of Self-Representation // Reframings. New American Feminist Photographies*. 1995.

Что касается «зоны власти», призванной сформировать политическую компоненту репрезентации в искусстве, то до последнего времени ее поведение в России было настолько непредсказуемо и странно, что описать его в терминах гегемонии маскулинного так же сложно, как и в любых других. Мы имели ситуацию, когда незавершенность репрезентационных работ сопровождается безязыкостью. И наоборот. В российской зоне власти последние лет двадцать с легкостью обнаруживались лишь руины сигнификации. «Женское» не могло сформировать себя в присутствии бесформенного, хотя вполне агрессивного *другого* на этих руинах. «Мужское» не могло обслужить «женское» в его репрезентационных нуждах. Любопытно, что сегодня, когда фигура власти заметно отвердевает и становится все более предсказуемой, мы имеем убедительную картину растущего самоосознания «женского». Вряд ли это можно считать совпадением.

Исконно русская (литературная) традиция взаимоотношений «мужского» и «женского» огрубленно сводится к двум сценариям. Идеальная русская женщина находила себя в отождествлении с идеальным русским мужчиной, как правило, «лишним», т.е. социально невостребованным. Неидеальная — отдавалась нелишнему. Оба сценария не предусматривали в женщине ничего, кроме проекции мужчины, не оставляя места для «практики самосознания», предполагающей «постоянные пересмотр, переоценку и переосмысление состояния (в качестве женщины) в отношении к пониманию своих социополовых позиций другими женщинами» (Т. де Лауретис).

Еще одна причина трудного осмысления задач репрезентации и саморепрезентации в женском искусстве современной России — мощный миф о женщине, рожденный во времена Советской власти. Сильно выдохшийся, но до сих пор живой, он семьдесят лет цинично и успешно камуфлировал практику использования женщины как национализированного продукта и объекта тотального насилия (социумом, трудовым коллективом, мужчиной, детьми), декларируя при этом всеобщую любовь и уважение женских прав. Хитроумность механизма его действия заключается в том, что женщина постепенно обрела устойчивый *синдром заложницы*, когда реальное насилие и декларируемая забота оказываются неотличимы друг от друга.

Защитный механизм, позволяющий перенести экстремальные дозы насилия, наглядно продемонстрировало состояние женщин-заложниц Басаева после освобождения их из буденновской больницы. Эмоционально-надрывное отождествле-

ние с боевиками было очевидным. Женщины с истерической убежденностью твердили о замечательном отношении к ним террористов и совместно пережитых страданиях, не в состоянии понять смысл происходящего.

Женщины бывшего СССР обнаружили себя в сходной ситуации. Их «равноправие» с мужчиной имело привкус отождествления с ним, а также насильником следующего порядка — государством...

### Симптом Клары Милич

Если ограничить историю российского феминизма конца прошлого века попыткой использовать небогатую базовую терминологию, то получим следующую картину. Бесформенное «женское», преодолевая пол в отсутствие его границ, сделав первые попытки репрезентации себя или объявив о твердом желании их сделать, превращается в не менее бесформенный и забитый нерасчлененными смыслами «феминизм».

Признанный эксперт в женском вопросе XIX в. Тургенев (одновременно специалист «по духу времени») оставил нам два отправных женских образа «эмансипе» — откровенно пародийную Кукшину из «Отцов и детей» и загадочную Клару Милич из одноименного позднего рассказа.

История энергичной Клары символична. Она бежит из дома отца-тирана, не с актером, но с актрисой (редкий для позапрошлого века случай). В книгах она читает только то, что о любви, но никаких знаков мужского внимания не выносит. Она талантлива, болезненно ранима, отзывчива, однако влюбленного купчика сильно хлещет по щекам, приговаривая: «А не будь мокрой курицей!» «Вся огонь, вся страсть, вся противоречие», Клара Милич без видимой причины выпивает яд и, как Мольер, умирает на сцене. Что, если не отчаянные попытки идентифицировать себя, заставляет Клару распорядиться своей жизнью таким экзотическим образом? История, полная огня, страсти и противоречий, не дает ответа. Очевидно одно — новые силы и интенции бродят в последней тургеневской девушке.

В годы, когда был написан рассказ «Клара Милич», современникам казалось, что «внутренние часы» стареющего писателя начали отставать. По этому поводу он обиженно писал М. Стасюлевичу: «Да я, пожалуй, еще дальше назад хвачу». Однако хватил сильно вперед. Его Клара есть, пожалуй, первый

портрет русской «феминистки», попытки самоидентификации которой в абсолютном отсутствии «практики самосознания» надолго были обречены оставаться отчаянными, противоречивыми и бесформенными. Появление «Гендерной коллекции» и настоящего сборника убедительно свидетельствуют — практика самосознания и феминизм освобождаются от кавычек.

### **О внутренних коллизиях сборника и их русской транскрипции**

Период энергичных и противоречивых исканий не был чужд и западной традиции феминизма, точнее, феминизмов (эссенциалистского, культуралистского, лингвистического, социалистического, марксистского, фрейдистского, антифрейдистского и т.д. и т.д.). Хронологически размещенные тексты настоящей книги дают представление о том, какие разнообразные формы и интерпретации обретали их художественные «аналоги» с героических 1970-х гг. (Л.Липпард, М.Рослер, М.Баррет) до 1990-х гг., продолжающих тенденции 1970-х гг. (согласно Л.Коттингем) или настораживающе «рыночных» (согласно К.Дипуэлл). Теоретические статьи сборника делают ландшафт гендерной теории и многочисленных изводов феминизма густо населенным и проработанным на большую глубину. Для русского читателя существенна возможность убедиться, *насколько* искусство, критика и теоретизирование женщин отвечают требованиям взвешенности, внятности политического высказывания и дискурсивной изощренности. Как это ни печально, русскоязычной женщине-автору еще предстоит доказать, *насколько* женское искусство, критика и теоретизирование не требуют снисхождения.

Первое, что приходит в голову при сравнении российской культурологической ситуации с другими горизонтами, открывающимися при чтении сборника, — это отсутствие у русской женщины «чувства заслуженности власти» (Л.Нохлин). Факт, вполне объяснимый, — чувство это детерминировано социально. В российских социально-политических и культурных контекстах женщина лишена обоснований этого чувства, поэтому настаивание на том, что понятия «женское» и «женскость» наполняются смыслами только в социуме и через него (Р.Фелски, М.Баррет и др.), остается здесь предельно актуальной и непростой задачей. Не менее актуальными выглядят и поиски эстетических критериев для современного искусства и, прежде всего, женского современного

искусства (Р.Фелски, М.Хальбертсма, М.Келли, В.Экспорт, А.Созо-Бозтти и др.). Здесь русскому читателю гарантирована радость узнавания пережитых в 1990-е гг. пристрастий и фобий — от апологии арт-рынка до апологии институций, от «шока реального» до перспектив «параэстетики» («параэстетика предпочитает язык противоречий и нерешенностей» [Р.Фелски]).

Менее ожидаемой кажется идея о неневинности самого понятия «женщина», которая отчетливо звучит в статье Ю.Кристовой («кажущаяся ясность, приобретаемая термином “женщина” в современной идеологии, помимо его “массового” или “шокирующего” воздействия, используемого в активистских целях, по сути имеет негативное последствие»), «манifestе киборгов» Д.Харауэй, анализе роли женственности как маскарада в культурном производстве гендера Дж.Батлер, номадическом проекте Брайдотти («в современной практике феминизма парадокс “женщины” проявился как центральный») и некоторых других текстах.

Неожиданно тревожно после московских событий вокруг «Норд-оста» и гостиницы «Националь» звучит вопрос Ю.Кристовой, заданный еще в 1979 г.: «Можно ли сказать, что женщины более склонны, чем другие социальные категории, особенно эксплуатируемые классы, участвовать в неумолимом механизме терроризма?» Пессимистично выглядит ее уверенность в том, что приход женщин к исполнительной, промышленной и культурной власти не приводит к радикальному изменению природы этой власти (надежда, широко распространенная среди российских «социально значимых» женщин).

Особенность текстов ведущих западных феминисток (а также блестящего эссе К.Оуэнса), включенных в антологию «Гендерная теория и искусство», в том, что они представляют живую и разнообразную картину теоретических воззрений и их значимых пересечений, которая выглядит исключительно эвристичной для нашего контекста. Русскому читателю не предлагается выбрать то или иное «кредо», что немедленно превращает любой феминизм в современную разновидность религии или, как это часто случается, в «сексизм наоборот». Ему предлагается примерить к лучшим образцам западной феминистской/гендерной теории собственные наблюдения за текущим процессом российского культурологического (само)анализа и (само)определения, центрированного вокруг понятий «женское» и «гендер». Перефразируя К.Оуэнса, ему предлагается пройти небезопасными фарватерами между

феминизмом, с одной стороны, и модернизмом, постмодернизмом, марксизмом, киберфеминизмом, номадизмом и т.д. — с другой, чтобы приблизиться к «*фундаментальному различию между двумя полами*», которое, как пишет Ю.Кристева, «феминизм (и в этом его огромная заслуга) сделал болезненным, т.е. способным удивить и породить жизнь символического в цивилизации, вызывающей смертельное утомление даже без фондовой биржи и войн». Причем сделать это предлагается, опираясь на собственный опыт. Проблема реальности, соотношение символического и реального, судьба «женского письма» и больших нарративов, существенная для нашей литературоцентричной культуры, не до конца отрефлексированные приход и исход постмодернизма на русской сцене, «смерть авангарда», «смерть автора», перспективы обновленных версий марксизма — это и многое другое напрямую отсылает нас к «домашним» дискурсивным волнениям последних десяти-пятнадцати лет, спецификой которых следует считать *фундаментальное неразличение* двух полов. В этом смысле русскоязычным теоретикам гендера есть о чем подумать, читая предлагаемые сборником тексты. Бестелесный призрак Клары Милич витает над ними.

Думается, именно сексуальное неразличие определяет и специфику более частных теоретических сценариев, дающих материал для сравнения. Так, выход к проблеме реального у Дж.Батлер оказывается возможным в связи с трансгрессивным понятием *jouissance*, основополагающим для описания женской сексуальности. Она пишет: «Как более истинная ноуменальная реальность для Канта, так и доюридическое прошлое *jouissance* непостижимо изнутри языка, на котором мы говорим; это, однако, не означает, что такое прошлое не имеет реальности. Сама недоступность этого прошлого, отмечаемая метонимическими соскальзываниями в современном языке, подтверждает эту изначальную полноту как предельную реальность». «Безусловная, или неконвенциональная реальность», термин, используемый нами для описания художественных опытов с категорией прозрачности в галерее «Риджина» начала 1990-х гг. и «зоофрении» Олега Кулика\*, имел (как я теперь понимаю) программно внегендерное происхождение — трансгрессивные попытки выйти во внеязыковое пространство осуществлялись ниже человеческого горизонта и в стороне от теорий сексуального различия — на

---

\* См.: Введение в конфигуративность. М., 1991; Риджина, 1990—1992. М., 1993; Oleg Kulik. Art Animal // Ikon (London). 2001.

уровне животного. Возможно, реабилитация и ренессанс *jouissance*'а еще впереди.

Бессмысленно перечислять все возможные пересечения смысловых коллизий внутри сборника и вне его, хотя бы потому, что они дают материал для самых неожиданных авторских прочтений. Так, в «Манифесте киборгов» Д.Харауэй читаем: «Возможно, по иронии, наши слияния с животными и машинами могут научить нас, как не быть Мужчиной, воплощением западного логоса. С точки зрения удовольствия от этих мощных и табуированных слияний, ставших неизбежными благодаря социальным отношениям науки и технологии, феминистская наука не так уж невозможна». Помимо возможностей развития в гендерном направлении уже упомянутого «зоофренического» дискурса приятно усмотреть здесь связь феминистской науки с понятием удовольствия.

Наконец, завершая тему, скажу, если Д.Харауэй права и киборг «есть род разобранной и снова собранной постсовременной коллективной и личной самости», если именно «эту самость должны кодировать феминистки», то с особым удовольствием стоит отметить влияние петербургского киберфеминизма в мировой сети, в частности высокую цитируемость положения А.Митрофановой о «феминизме как браузере» (см. статью Ф.Уайлдинг).

### **Еще о терминах и перспективах**

Терминологическая напряженность не чужда и западной традиции феминистского письма. Возможно, это прозвучит обескураживающе, но нет ясности, что такое «феминизм» по определению (см., для примера, анализ М.Баррет положений Р.Ковард) и как избежать «фаллократичности» каждого отдельного феминизма.

Далеко не всех авторов устраивает термин «гендер». Наиболее существенная критика «гендера» возникла в среде теоретиков сексуального различия; постколониальных и «черных» феминисток; феминисток-эпистемологов, занимающихся естествознанием, преимущественно биологией; лесбийских теоретиков.

Р.Брайдотти отзывается о гендере как «научообразном термине», восстанавливающем в правах понятия «маскулинности», «сексуальной симметрии» и отбрасывающем назад феминистские исследования. «Гендер, возможно, в конечном итоге не окажется глобальной идентичностью, несмотря на

всю свою историческую ширину и глубину», — пишет Д.Харауэй. «Сейчас понятие гендера как того, что связано с сексуальной дифференциацией, и восходящие к нему понятия — женской культуры, материнства, женского письма, женственности и т.д. — стали играть роль ограничения, чего-то вроде обязательного элемента феминистской мысли», — сетует Т. де Лауретис и дает максимально широкое определение понятию («гендер есть не что иное, как переменная конфигурация сексуально-дискурсивных позиций»).

Неудивительно поэтому, что в текстах сборника регулярно возникает «внегендерный» или «постгендерный» тип субъективности.

«Репрезентация» и «саморепрезентация» зачастую оборачивается ловушкой и визуальной «самоэксплуатацией женщин» (см., к примеру, дискуссию 1975 г. Л.Липпард с К.Франкблен и К.Дипуэлл с Л.Липпард). Или конфликтом презентации и репрезентации (см. анализ К.Оуэнса положения Монрелэ о женщине как крахе репрезентации: «им не только нечего терять — их невключенность в западную репрезентацию демонстрирует пределы последней»).

Эти терминологические парадоксы не должны стать травмой для (само)осознания русского «женского» (если только не начальной иницирующей травмой, которая и открывает широкое поле деятельности). Ситуация многоголосья выигрышнее вынужденной немоты — есть диапазон и, следовательно, есть выход (вспомним последний раз бедного Волкова).

Рецептом в данной ситуации может послужить вывод Г.Экер: «...Важно стремиться не к “женской”, а к “феминистской” эстетике. Вторая требует размышления над первой. Она принимает во внимание сложности субъективности, и феминистские исследования эстетической теории с необходимостью нацелены на критику традиционных посылок. Мы должны осознать тот парадокс, что невозможна никакая достоверность относительно того, что является женским в искусстве, но что мы должны продолжать поиски этой достоверности. “Феминистский” предполагает некие убеждения, которые сопряжены с историческим моментом и его конкретными потребностями».

Исторический момент и конкретные потребности отчетливо подсказывают, что с осознанием операциональной необходимости понятий «феминизм» и «гендер» — во всем их объеме и противоречивости — невозможно вернуться к невинности «биологии» в назревшем фундаментальном различении полов.

*Л.Бредихина*

Этот текст, многократно воспроизводившийся после первой публикации в 1971 г., стал одним из основополагающих текстов феминистского искусствознания. Линда Нохлин прослеживает некоторые причины того, почему в пантеоне «великих художников» отсутствуют женщины. Она особенно тщательно исследует понятие «гениальность», настаивая, что гениями не рождаются, а становятся с помощью институций, которые развивают и поддерживают будущих гениев. Общественные предрассудки, касающиеся способностей женщин, не дают ответа на вопрос, почему среди женщин не случается «гениев». В своем эссе Нохлин рисует цельную картину дискриминации женщин-художниц в системе академического художественного образования, основанной в XVIII–XIX вв., когда женщины вообще не допускались к обучению или им не разрешалось рисовать обнаженную натуру — краеугольный камень академического художественного образования. Отвергая все теории гениальности как врожденного (т.е. мужского) дара, Нохлин заявляет, что биология не есть судьба, в том числе и для женщины. Напротив, она призывает пересмотреть биографии женщин-художниц с институциональной точки зрения, анализируя, какие возможности предоставляли им специфические исторические и экономические обстоятельства на художественной сцене. Ее эссе дало начало переоценке ценностей, лежащих в основе канона, который определяет само наше понимание искусства и в котором гениальность понимается как прерогатива мужчин; эта переоценка позволила поставить под еще больший вопрос мужской приоритет в каноне.

К.Д.

Линда Нохлин

## Почему не было великих художниц?

Взрыв феминистского движения, которым отмечены несколько последних лет в нашей стране, был взрывом освободительным, хотя его сила выплеснулась пре-

---

\* Текст впервые опубликован в: Art News. 1971. Vol. 69. P. 22–49. Воспроизводится в изд.: Baker E., Hess T. (eds.). Art and Sexual Politics. New York; London, 1971.

Данная версия впервые опубликована в изд.: Nochlin L. Women, Art, and Power. London: Thames and Hudson, 1989 / New York: Harper and Row, 1988.

Воспроизводится в изд.: Jones A. (ed.). The Feminism and Visual Culture Reader. London: Routledge, 2003.

На русском языке фрагменты данного текста впервые публиковались в изд. «Ереси» (USA, 1980) и «Идиома» (Россия, 2002). Печатается с разрешения автора.

имущественно в эмоциональной — личной, психологической, субъективной — сфере, как и в случае с другими, родственными феминизму радикальными движениями, и оказалась сфокусированной на настоящем и его насущных потребностях, а не на историческом анализе тех фундаментальных интеллектуальных вопросов, которые автоматически поднимает феминистская критика существующего положения вещей<sup>1</sup>. Тем не менее феминистская революция, как и любая другая, в конце концов должна определить свою позицию в отношении интеллектуальных и идеологических оснований научных дисциплин — истории, философии, социологии, психологии и т.п. — точно так же, как она проверяет на прочность идеологии существующих общественных институтов. Если, как полагал Джон Стюарт Милль, мы склонны принимать все, что есть, за естественный порядок вещей, то в применении к академическим исследованиям это так же верно, как и в применении к общественным установлениям. В отношении последних тоже необходимо ставить под вопрос «естественную» установку и проливать свет на мифическую природу многих так называемых фактов. И именно здесь само положение женщины как бесспорного аутсайдера, неприкаемое «она» вместо предположительно нейтрального «некто» — а этот «некто» на самом деле всегда представляет точку зрения белого мужчины, принимаемую за общечеловеческую, замаскированного «он» в качестве субъекта всех научных предикатов — есть несомненное преимущество, а не просто погрех или субъективное искажение.

В области искусствознания точка зрения белого западного мужчины, бессознательно принятая за точку зрения искусствоведа, может оказаться — и действительно оказывается — неадекватной: не только по моральным и этическим причинам и не только из-за элитистской своей сущности, но и по причинам чисто интеллектуальным. Раскрывая неспособность большей части академической истории искусства, да и истории в целом, принять во внимание чуждую систему ценностей и само *присутствие* инородного субъекта в историческом исследовании, феминистская критика в то же время обнажает всю ее концептуальную самоуверенность, всю ее метаисторическую наивность. В то время, когда научные дисциплины все яснее осознают себя и все больше внимания обращают на природу своих собственных оснований, отраженную в языках и структурах различных областей знания, такое некритическое принятие «того, что есть» за «естественное» может оказаться интеллектуально губительным. Милль рассматривал мужское доминирование как одно из звеньев в длинной цепи

социальных несправедливостей, которые необходимо преодолеть, чтобы построить по-настоящему справедливое общественное устройство — точно так же и мы должны рассматривать негласное преобладание субъективности белого мужчины как одно из звеньев в цепи интеллектуальных искажений, которые необходимо исправить, чтобы получить более адекватную и верную картину истории.

Именно ангажированный феминистский интеллект (такой, как у Джона Стюарта Милля) способен проникнуть по ту сторону культурно-идеологических ограничений времени с его специфическим «профессионализмом» и вынести на поверхность предубеждения и нестыковки, касающиеся не только женского вопроса, но самого способа формулировать ключевые вопросы науки в целом. Тем самым так называемый женский вопрос, отнюдь не будучи мелкой, периферийной и до смешного примитивной темой, притянутой за уши к серьезной и уважаемой науке, может стать катализатором, интеллектуальным инструментом, способным проверять на прочность основные и «естественные» предпосылки, создавать парадигму для иных видов самоанализа, а также отсылать к другим парадигмам из других областей, также обязанным своим возникновением радикальной критике. Даже такой простой вопрос, как: «Почему никогда не было великих женщин-художниц?», может — если получит адекватный ответ — спровоцировать некую цепную реакцию, не просто перечисляя общепринятые предпосылки той или иной области знания, но распространяясь шире, включая в поле своего рассмотрения историю и общественные науки, и даже психологию и литературу. А значит, он с самого начала способен поставить под вопрос убеждение, будто традиционная структура интеллектуального исследования до сих пор может адекватно справляться с решением ключевых вопросов нашего времени, а не только вопросов, удобных для нее или ею же самой сгенерированных.

Посмотрим, например, какие следствия вытекают из нашего вечного вопроса (в который, разумеется, можно подставить название почти любой области человеческой деятельности, лишь слегка изменив построение фразы): «Ну хорошо, если женщины *действительно* равны с мужчинами, то почему среди женщин никогда не было великих художниц (композиторов, математиков, философов) или почему их было так мало?»

«Почему не было великих художниц?» Этот вопрос укоризненным рефреном звучит на заднем плане большинства дис-

куссий по так называемому женскому вопросу. Однако, как и многие другие так называемые вопросы, задействованные в феминистской «полемике», он подменяет суть дела, ибо сам этот вопрос исподволь навязывает нам уже заложенный в него ответ: «Среди женщин не было великих художниц, потому что женщины неспособны к величию».

Предположения, лежащие в основе такого вопроса, различаются и содержанием, и сложностью: начиная от «научно обоснованных» доказательств неспособности существ, обладающих влагалищем, а не пенисом, к какому-либо серьезному творчеству до сравнительно непредубежденного удивления, почему же, несмотря на столько лет почти-что-равенства (и в конце концов, ведь быть мужчиной тоже не значит быть свободным от проблем), женщины до сих пор не сотворили ничего действительно значимого в искусстве.

Первой реакцией феминистки на такой вопрос было бы заглотить наживку вместе с крючком, леской и поплавком и попытаться ответить на этот вопрос так, как он поставлен, т.е. перерыть всю историю искусств и извлечь оттуда все имена как успешных, так и недооцененных женщин-художниц; поднять на щит примеры пусть скромных, но интересных и продуктивных женских художественных карьер; «открыть заново» забытых художниц, рисовавших цветы или бравших уроки у Давида, и заново оценить их; доказать, что творчество Берты Моризо вовсе не так вторично по отношению к Мане, как принято думать, — иными словами, заняться тем же, чем занимается любой ученый, пытаясь возвысить в глазах коллег значение своего неоцененного или малоизвестного учителя. Такие усилия, будь то усилия феминистские, как опубликованная в «Вестминстер Ревю» в 1858 г.<sup>2</sup> претенциозная статья о женщинах-художницах, или же недавние научные исследования творчества таких художниц, как Анжелика Кауфман и Артемизия Джентилески<sup>3</sup>, несомненно, достойны уважения — они умножают наши познания как о достижениях женщин, так и об истории искусства в целом. Но они ни в коей мере не пытаются поставить под вопрос те убеждения, на которых основан вопрос: «Почему не было великих художниц?» Наоборот, пытаясь отвечать на него, они лишь неявным образом усиливают его негативные оттенки.

Еще одна попытка ответить на этот вопрос заключается в том, чтобы слегка изменить угол зрения и объявить, как делают некоторые современные феминистки, что «величие» в женском искусстве отличается от «величия» в искусстве

мужском, утверждая тем самым существование характерного, узнаваемого женского стиля, который отличается от мужского как по формальным, так и по выразительным критериям, и основывается на особенности женского положения и женского опыта.

На первый взгляд такое утверждение кажется достаточно разумным: женский опыт и общественное положение в целом, и в частности — положение и опыт женщин в искусстве, отличаются от мужских, и искусство, созданное группой женщин, объединившихся сознательно и ставящих перед собой четкую задачу воплотить в искусстве групповое осознание женского опыта, конечно, может стилистически быть определено как феминистское, а то и женское. К сожалению, такого пока не случалось, хотя возможность остается. Художники «Дунайской школы», последователи Караваджо, живописцы, входившие в круг Гогена в Пон-Авене, члены группы «Синий всадник» или кубисты действительно характеризуются определенными ярко выраженными стилистическими или выразительными особенностями; однако нет обобщающих качеств «женственности», которые объединили бы художниц, равно как и писательниц формально-стилистически — Мэри Эллман в книге «Думая о женщинах» (*Thinking about Women*)<sup>4</sup> блестяще отстаивает этот тезис от наиболее опустошительных и взаимно противоречивых клише маскулинной критики. Нет такой тонкой субстанции «женственности», которая связывала бы между собой произведения Артемизии Джентилески, мадам Виже-Лебрен, Анжелики Кауфман, Розы Бонёр, Берты Моризо, Сюзанны Валадон, Кэте Кольвиц, Барбары Хепурт, Джорджии О'Киф, Софи Тойбер-Арп, Хелен Франкенталер, Бриджит Райли, Ли Бонтеку и Луизы Невельсон, а также Сапфо, Марии Французской, Джейн Остин, Эмили Бронте, Жорж Санд, Джордж Элиот, Вирджинии Вулф, Гертруды Стайн, Анаис Нин, Эмили Дикинсон, Сильвии Плат и Сьюзен Зонтаг. Каждая из этих художниц и писательниц скорее близка другим художникам и писателям своей эпохи и похожего мировоззрения, чем все они — друг другу.

Кто-то может сказать, что женщины-художницы более самоуглубленны и что их техника нежнее и чувствительнее к нюансам. Но какая из вышеперечисленных художниц самоуглубленнее Редона? Чьи краски нежнее, а оттенки тоньше, чем у Коро? Кто более женствен — Фрагонар или мадам Виже-Лебрен? Или эта «женственность» все-таки присуща всему стилю рококо, всей Франции XVIII в., если исходить

из бинарного противопоставления «мужественности» и «женственности»? Между тем, если изящество, деликатность и миловидность претендуют на то, чтобы считаться отличительными особенностями женского стиля, так в «Конской ярмарке» (Horse Fair) Розы Бонёр нет никакой хрупкости, а в гигантских холстах Хелен Франкенталер нет ничего утонченного и самоуглубленного. Если женщины обращались к бытовым сценам и теме детей, так то же самое делали и Ян Стэн, Шарден, импрессионисты Ренуар и Моне, а также Моризо и Кассат. И в любом случае сам выбор сюжета, темы или определенного круга предметов нельзя приравнивать к стилю, тем более к некоему специфически женскому стилю.

Проблема заключается не в том, как некоторые феминистки понимают женственность, а в том, что они недопонимают — равно как и широкая публика, — что такое искусство: в их наивном представлении искусство — это прямое, личное выражение эмоционального опыта человека, перевод жизни личности на визуальный язык. Искусство же почти никогда таким переводом не бывает, а великое искусство — вообще никогда. В создании произведения искусства участвует самодостаточный язык формы, более или менее зависимый или независимый от конвенций, схем или систем записи данной эпохи, каковые заучиваются или вырабатываются либо в процессе ученичества или преподавания, либо за долгие годы собственных экспериментов. Говоря более приземленно, язык искусства воплощен в красках и линиях на холсте и бумаге, в камне, глине, пластике, металле — он не есть ни слезливая история, ни пикантная сплетня.

Все дело в том, что среди женщин, насколько известно, не бывало по-настоящему великих художниц, хотя было много художниц интересных и очень хороших, творчество которых осталось недооцененным или недостаточно исследованным; как не было и великих джазовых музыкантов среди литовцев или великих теннисистов среди эскимосов, как бы мы ни желали обратного. Это, конечно, жаль, но никакие манипуляции с историческими или критическими свидетельствами ситуации не изменят; не изменят ее и обвинения исследователей в искажении истории с позиций мужского шовинизма. Нет женщин, равных Микеланджело или Рембрандту, Делакруа или Сезанну, Пикассо или Матиссу, или даже гениям наших дней де Кунингу и Уорхолу, как нет и равных им среди негров. Если в самом деле существовало множество «скрытых» великих художниц или если действительно необходимо подходить

к женскому искусству с иной меркой, чем к мужскому, — а совместить эти два утверждения невозможно, — то за что же борются феминистки? Если женщины воистину достигли в искусствах того же, что и мужчины, то статус-кво и так уже прекрасен.

Но на деле, как мы все знаем, то положение, что есть и было в искусстве и в сотне других областей, обесмысливает, притесняет и обескураживает всех (в том числе женщин), кому не посчастливилось родиться белым, принадлежать предпочтительно к среднему классу, и главное — быть мужчиной. Виной тому не наши судьбы, наши гормоны, наши менструальные циклы или наши полые внутренние органы, но наше институциональное устройство и наше образование — под образованием здесь понимается все, что происходит с нами с того момента, как мы вступаем в этот мир значимых символов, знаков и сигналов. Просто чудо, что, несмотря на огромный перевес сил отнюдь не в пользу женщин или негров, столь многим из них удалось достичь совершенства в таких вотчинах белых мужчин, как наука, политика или искусство.

Именно здесь по-настоящему начинаешь думать о том, что стоит за вопросом: «Почему не было великих художниц?», и начинаешь понимать, до какой степени наши представления о том, как все устроено в мире, обусловлены — и нередко фальсифицированы — самой постановкой этих главных вопросов. Мы склонны принимать как должное то, что существует Восточноазиатская Проблема, Проблема Бедности, Проблема Черного Населения и Женская Проблема. Но сначала мы должны спросить себя, кто формулирует эти «вопросы», а потом — каким целям служат подобные формулировки. (Можно еще освежить нашу память, вспомнив «еврейскую проблему» нацистов.) В наше время мгновенной коммуникации «проблемы» формулируются очень быстро, дабы рационализировать нечистую совесть власть имущих: таким образом проблема, которую создали американцы во Вьетнаме и Камбодже, получает название «восточноазиатской проблемы», хотя сами жители Восточной Азии считают ее (что гораздо ближе к истине) «американской проблемой»; так называемую проблему бедности обитатели трущоб могли бы напрямую называть «проблемой богатства»; та же ирония превращает проблему белого населения в свою противоположность — проблему черного населения; и та же обратная логика обозначает наше нынешнее положение дел как «женскую проблему».

Итак, «женская проблема» — конечно, так называемая, как и все человеческие проблемы (и сама идея считать «проблемой» все, что имеет отношение к человеку, есть идея достаточно недавняя), — вовсе не подлежит решению, ибо человеческие проблемы требуют реинтерпретации положения вещей, или радикального изменения программы, или постановки *самых проблем*. Поэтому женщины и их положение в искусстве, как и в других областях человеческой деятельности, — это не «проблема», на которую нужно смотреть с точки зрения доминирующей властной мужской элиты. Напротив, это *женщины* должны осознать себя потенциально, если не реально, равными мужчинам субъектами и должны захотеть взглянуть своему положению в лицо, без жалости к себе, без отговорок и компромиссов; в то же время их взгляд на свое положение должен определяться эмоциональной и интеллектуальной убежденностью высочайшего уровня, необходимой, чтобы построить мир, в котором равенство достижений не только станет возможно, но и будет активно поощряться общественными институтами.

Разумеется, нереалистичной была бы надежда на то, что большинство мужчин в искусстве или в любой другой области быстро увидят свет и решат, что в их собственных интересах даровать женщинам полное равенство, как оптимистично полагают некоторые феминистки, или что мужчины сами вскоре поймут, что, запрещая себе традиционно «женские» занятия и эмоциональные реакции, они тем самым репрессируют себя. В конце концов совсем немного на свете областей деятельности, действительно «запретных» для мужчин, если только уровень их работы в этих областях достаточно высок, ответствен и хорошо вознаграждается; мужчины, чувствующие потребность в «женской» заботе о детях, становятся педиатрами или детскими психологами, причем рутинную работу у них делает женщина-медсестра; те, кого тянет к кухонному творчеству, могут стать прославленными шеф-поварами; и, наконец, мужчины, стремящиеся выразить себя в том, что часто называют «женским» творчеством, могут стать живописцами или скульпторами, а не музейными зрителями или керамистами-любителями, как это часто бывает с женщинами в той же ситуации; а в мире науки много ли мужчин согласится променять свои ставки преподавателей и исследователей на нищенски оплачиваемые работы по совместительству — лаборантки, машинистки, няни или домработницы?

Обладатели привилегий крепко держатся за них и будут защищать их по любому, даже сколь угодно маргинальному

поводу, пока их не принудят покориться высшей силе того или иного рода.

Поэтому вопрос о равенстве женщин — в искусстве или в любой другой области — это вопрос не о сравнительной благорасположенности или противодействии отдельных мужчин и не о вере или неверии в себя отдельных женщин, но скорее о самой природе наших институциональных структур и о том мировоззрении, которое они навязывают связанным с ними людям. Как заметил больше ста лет назад Джон Стюарт Милль: «Всё привычное кажется естественным. Коль скоро подчинение женщин мужчинам — общепринятый факт, то любое отступление от него вполне естественно кажется неестественным»<sup>5</sup>. Большинство мужчин, на словах ратующих за равенство, вовсе не спешат проститься с этим «естественным» положением дел, в котором им принадлежит столько преимуществ; дело дополнительно запутывается тем, что, как пронизательно заметил Милль, в отличие от других притесняемых групп или каст, от женщин мужчины требуют не только подчинения, но и безусловной любви; поэтому женщины нередко ослаблены усвоенными ими требованиями мужского общества, а также избытком материальных благ и удовольствий: женщине среднего класса есть очень много что терять, кроме собственных цепей.

Вопрос: «Почему не было великих художниц?» — лишь верхушка айсберга непонимания и неверных интерпретаций; под ним плавают огромная темная масса сомнительных, с миру по нитке собранных идей о природе искусства и сопутствующих искусству обстоятельств, о природе человеческих способностей в целом и таланта в частности, и о роли общественного устройства во всем этом. Пускай «женская проблема» сама по себе может быть псевдопроблемой, но искажения понимания, определяющие постановку вопроса: «Почему не было великих художниц?», указывают на громадные интеллектуальные «белые пятна», с которыми напрямую связаны все политические и идеологические позиции, ставящие женщин в подчиненное положение. В основе проблемы лежит множество наивных, извращенных, некритических предположений об искусстве как таковом, равно как и о великом искусстве. Эти предположения, сознательные или бессознательные, объединяют таких непохожих друг на друга звезд, как Микеланджело и ван Гог, Рафаэль и Джексон Поллок, под знаком «великие» — этот знак отличия удостоверяет огромное число научных монографий, посвященных данным художникам, — а Великим Художником, конечно, считается тот, кто обладает Гениальностью;

Гениальность же, в свою очередь, понимается как вневременная и загадочная мощь, непостижимым образом воплотившаяся в персоне Великого Художника<sup>6</sup>. Такого рода идеи сродни неоспоримым, часто неосознанным метаисторическим предпосылкам, в сравнении с которыми предложенная Ипполитом Тэном формула размерности исторической мысли — «раса — среда — момент» — кажется чрезмерно усложненной. Но эти предпосылки лежат в основе огромного большинства искусствоведческих исследований. Не случайно ключевой вопрос об *общих* условиях рождения на свет великого искусства поднимается так редко, а попытки исследовать эти общие проблемы до самого недавнего времени отвергались как ненаучные, слишком расплывчатые или относящиеся к ведению какой-нибудь иной научной дисциплины, например социологии. Поддерживать беспристрастный, безличный, социологический, институционально ориентированный подход к проблеме значит вынести на свет всю романтическую, элитистскую, прославляющую индивидуальность и порождающую бесчисленные монографии структуру, на которой зиждется сама профессия искусствоведа и которую лишь недавно впервые поставила под сомнение группа молодых ученых-вольнодумцев.

Итак, под вопросом о женщинах-художницах на самом деле скрывается миф о Великом Художнике — неповторимом, божественном, предмете сотен монографий, — который с рождения несет в сердце своем некую загадочную сущность, вроде «золотой фрикадельки» в супе «Миссис Грасс»<sup>\*</sup>, сущность под названием Гениальность или Талант, которая, как убийство, рано или поздно выйдет наружу, какие бы обстоятельства и препоны ни пытались этому помешать.

Магическая аура, окружающая визуальные искусства и их творцов, конечно, с незапамятных времен порождала мифы. Что интересно, ровно те же самые магические способности, которые в древности Плиний приписывал греческому скульптору Лисиппу, — загадочный внутренний зов, услышанный в юности, никаких учителей, кроме самой Природы, — называет уже в XIX в. Макс Бюшон в своей биографии Курбе. Сверхъ-

---

<sup>\*</sup> Золотая фрикаделька — в США широко известна рекламная кампания консервированных супов с фрикадельками марки «Миссис Грасс»: в одну из упаковок вкладывалась выигрышная «золотая» фрикаделька. Покупатель, нашедший ее, тем самым выигрывал крупный приз. На российском рынке схожую акцию недавно производила марка «Стиморол»: нашедший в пачке жевательной резинки «золотую» подушечку жвачки также выигрывал приз. — *Прим. пер.*

естественная власть художника как имитатора, его способность совладать с грозными, нередко опасными силами, на протяжении истории отделяла художника от всех прочих как богоподобного творца, как того, кто творит нечто из ничего. Сказки о том, как старый художник или меценат открывает Священное Чудо, чаще всего в неграмотном мальчишке-пастушке, были ходовым товаром с тех самых пор, как Вазари обессмертил юного Джотто, которого великий Чимабуэ нашел, когда тот, пася свое стадо, рисовал на камне овечку; Чимабуэ, восхищенный реалистичностью рисунка, немедленно пригласил скромного мальчишка к себе в ученики<sup>7</sup>. По какому-то странному совпадению с тех пор многие художники, включая Беккафуми, Андреа Сансовино, Андреа дель Кастаньо, Мантенью, Сурбарана и Гойю, пришли в искусство тем же пасторальным путем. Даже если будущему Великому Художнику не везло и под рукой у него в нужный момент не оказывалось стада овец, все равно получается, что его талант сказался очень рано и независимо от благотворных внешних обстоятельств: о Филиппо Липпи и Пуссене, о Курбе и Моне известно, что все они, вместо того чтобы учиться, в своих школьных тетрадках рисовали карикатуры — разумеется, никогда мы не узнаем о юношах, которые, пренебрегая учением, рисовали на полях тетрадей, но не сделали потом карьеры лучшей, чем карьера продавца или мелкого клерка. Сам великий Микеланджело, по свидетельству его биографа и ученика Вазари, в детстве больше рисовал, чем учился. Настолько явным был его талант, пишет Вазари, что, когда его учитель Гирландайо на минутку отошел от своей росписи в Санта-Мариа-Новелла, юный ученик воспользовался возможностью в его отсутствие нарисовать «дощатые подмостья с несколькими столами, заставленными всеми принадлежностями искусства, а также и нескольких юношей, там работавших», и рисунок был столь искусен, что вернувшийся мастер воскликнул: «Ну, этот знает больше моего!»

Как часто бывает, такие истории, в которых наверняка есть доля правды, одновременно отражают и приумножают заложенную в них установку. Даже основанные на фактах, эти мифы о ранних проблесках гения уводят нас от истины. Вне всякого сомнения правда, что, например, молодой Пикассо в возрасте пятнадцати лет прошел все вступительные испытания в Барселонскую, а затем Мадридскую академию художеств за один день, хотя большинству кандидатов для совершения этого подвига требовался месяц подготовки. Однако хотелось бы узнать побольше о других таких же скороспелых

абитуриентах художественных академий, из которых потом получились плохие или посредственные художники, не интересные, конечно, историкам искусства, или более тщательно изучить, какую роль сыграл художник-отец Пикассо в столь стремительном художественном развитии своего сына. Что если бы Пикассо родился девочкой? Стал бы сеньор Руис обращать на маленькую Паблиту столько внимания или вселять в нее такую жажду творческого успеха?

Во всех таких историях особо подчеркивается чудесная, ничем не обусловленная, внесоциальная природа художественного творчества; это полурелигиозное понимание роли художника в XIX в. доходит до степени агиографии, когда искусствоведы, критики и, не в последнюю очередь, некоторые художники стремились возвести искусство в ранг некоего заменителя религии, сделать его последним оплотом высших ценностей в материалистическом мире. В житиях художников XIX в. художник борется против самых непоколебимых отеческих и общественных устоев, терпит, подобно христианскому мученику, бичи и стрелы общественного позора и в конце концов преодолевает все невзгоды — по большей части, увы, уже после смерти своей, — ибо во глубине его души пылает тот самый таинственный, священный огонь: Гениальность. Здесь вам и сумасшедший ван Гог, творящий свои подсолнухи, невзирая на голод и эпилептические припадки; и Сезанн, храбро принимающий родительское проклятие и презрение общества, дабы совершить революцию в живописи; и Гоген, одним экзистенциальным жестом отвергающий светские приличия и финансовую безопасность, чтобы отправиться в манящие его тропики; и Тулуз-Лотрек, карлик, калека, алкоголик, приносящий свой родовой аристократизм в жертву жалкому окружению, наполнявшему его вдохновением. Сегодня ни один серьезный историк не примет эти шитые белыми нитками рассказы за чистую монету. Однако именно такая мифология об искусстве и художниках формирует бессознательные или безусловные предпосылки, которыми руководствуются ученые, какие бы оговорки они ни делали, ссылаясь на социальные влияния, настроения эпохи, экономические кризисы и т.п. Под поверхностью самых сложных исследований о великих художниках — точнее, речь идет об искусствоведческих монографиях, принимающих само понятие «Великий Художник» за отправное, а общественные и институциональные структуры, в которых художник жил и работал, за вторичные или фоновые «влияния», — прячется теория «золотой фрикадельки», теория гениальности, понимание личного успеха как

чего-то вроде свободного предпринимательства. С такой точки зрения, отсутствие у женщин крупных достижений в искусстве можно объяснить в форме силлогизма: если бы у женщин была «золотая фрикаделька» художественной гениальности, то гениальность проявилась бы. Но она не проявилась. Следовательно, у женщин нет «золотой фрикадельки» художественной гениальности, что и требовалось доказать. Если безвестный мальчик-пастушок Джотто и ван Гог с его припадками сумели, то почему не сумели женщины?

Однако стоит выйти из мира сказок и самих себя исполняющих пророчеств и бросить беспристрастный взгляд на действительную ситуацию, в которой создавалось великое искусство на протяжении истории со всей ее социальной и институциональной подоплекой, как обнаруживается, что сами вопросы, которые следует задавать историку, имеют иную форму. Хочется, например, спросить, из каких социальных классов в разные периоды истории искусства с наибольшей вероятностью происходили художники, из каких слоев и подгрупп. Какой процент живописцев и скульпторов или, точнее, крупных живописцев и скульпторов вышел из семей, где отцы или другие близкие родственники также были живописцами и скульпторами или имели смежные профессии? Как показывает Николаус Певзнер в дискуссии о Французской академии XVII—XVIII вв., передача художнического ремесла от отца к сыну считалась само собой разумеющейся (как это было у Койпелей, Кусту, ван Лоосов и др.); сыновья академиков пользовались правом посещать их уроки бесплатно<sup>8</sup>. Несмотря на достославные и драматические примеры великих бунтарей-отцеборцев XIX в., мы вынуждены признать, что большая часть художников, великих и не очень, в те времена, когда было принято, чтобы сын шел по стопам отца, имели отцами художников. В списке великих мастеров в этой связи сразу приходят на ум имена Гольбейна и Дюрера, Рафаэля и Бернини; даже в наше время сюда же можно добавить имена выходцев из художественных семей: Пикассо, Калдера, Джакометти и Уайета.

Что касается взаимосвязи искусства как профессии и социального класса, интересную парадигму для вопроса «Почему не было великих художниц среди женщин?» может создать попытка ответить на вопрос «Почему не было великих художников среди аристократов?». Едва ли можно вспомнить — по крайней мере до наступления антитрадиционалистского XIX в. — хотя бы одного художника, принадлежавшего к классу более высокому, чем крупная буржуазия; даже в XIX в.

Дега происходил из низшего дворянства, которое, по сути, больше смахивало на возвысившуюся буржуазию, и только Тулуз-Лотрек, маргинализированный вследствие случайного уродства, действительно происходил из самой высшей знати. Хотя аристократы всегда составляли львиную долю покровителей искусств и их публики — точно так же, как в наши более демократические дни их место заняла аристократия денег, — они мало что кроме любительских попыток внесли в создание самого искусства, несмотря на то что у аристократов (как и у многих женщин) было более чем достаточно возможностей к обучению, много свободного времени и, как и у женщин, баловство искусством часто поощрялось в их среде, в результате порождая иногда весьма одаренных любителей, таких, как принцесса Матильда, двоюродная сестра Наполеона III, выставлявшаяся на официальных салонах, или королева Виктория, которая, как и ее сын принц Альберт, обучалась искусству ни больше ни меньше как у самого Ландсеера. Неужели этой «золотой фрикадельки» — гениальности — нет у чопорных аристократов, так же как у трепетных женщин? Или, скорее, те требования и ожидания, что предъявлялись как аристократам, так и женщинам, — необходимость уделять определенное время тем или иным общественным функциям, ожидаемая от них деятельность — сделали саму идею полностью посвятить себя профессии художника невозможной, невысказанной как для мужчин из высших слоев общества, так и для женщин в целом, а вовсе не вопрос гениальности и таланта?

Если подходить к вопросам об условиях создания искусства, частью которых является вопрос о создании великого искусства, с правильной стороны, то, без сомнения, возникнет дискуссия об обстоятельствах, благоприятствующих уму и таланту как таковым, а не только художественному гению. Пиаже и другие приверженцы генетической эпистемологии подчеркивали, что в познании мира и воображения у маленьких детей ум — или то, что мы косвенным образом предпочтем называть гениальностью, — это не статическая сущность, но динамическая активность, это активность субъекта в определенной *ситуации*. Как следует из дальнейших исследований раннего развития, эта способность, или этот ум, развивается постепенно, шаг за шагом, начиная с младенчества, и поведенческие образцы адаптации могут закладываться у субъекта-в-среде на столь ранней стадии, что стороннему наблюдателю действительно *кажутся* врожденными. Такие исследования говорят нам, что, даже если отвлечься от

метаисторических предпосылок, ученым придется проститься с представлением, сознательно поддерживаемым или нет, об индивидуальной гениальности как врожденном даре и основе для занятий искусством<sup>9</sup>.

Вопрос: «Почему не было великих художниц?» — привел нас к заключению, что искусство не есть свободная, независимая деятельность сверходаренной личности, на которую «повлияли» художники-предшественники и неясные «общественные силы», а, скорее, вся ситуация художественного творчества, включающая в себя как развитие художника, так и природу и качество самого произведения искусства, разворачивается в социальном поле, является составной частью социальной структуры и опосредована и определена специфическими социальными институтами, будь то художественные академии, системы покровительства искусствам, мифы о божественном творце, о художнике как о настоящем мужчине или как об изгое.

### Вопрос об обнаженных

Теперь мы можем подойти к нашему вопросу с более разумных позиций, ибо вероятно, что ответ, почему же не было великих женщин-художниц, кроется не в природе индивидуальной гениальности или в ее недостатке, но в природе существующих социальных институтов и того, что они запрещают или поощряют в отношении разных общественных классов и групп. Рассмотрим для начала такой простой, но необходимый предмет, как свободный доступ женщины — начинающей художницы к обнаженной модели в период от эпохи Возрождения и почти до конца XIX в., когда тщательное и продолжительное обучение рисованию обнаженной натуры составляло основу художественного ученичества для любого молодого художника, основу любого произведения искусства с претензией на великолепие и основу всей исторической живописи, каковая повсеместно считалась вершиной искусства. В XIX в. защитники традиционной живописи всерьез заявляли, что не может быть великой картины с *одетыми* персонажами, ведь костюм неизбежно нарушает как вневременной пафос картины, так и следование классическим образцам, необходимым для великого искусства. Излишне напоминать, что центральным пунктом учебной программы художественных академий начиная с рубежа XVI—XVII вв., когда они появились, было рисование живой обнаженной натуры, преимущественно

мужской. Кроме того, группы художников и их учеников часто собирались и частным образом в мастерских на сеансы рисования обнаженной натуры. Хотя отдельные художники и частные академии довольно много использовали женскую натуру, рисование обнаженной женской натуры было запрещено почти во всех государственных художественных учебных заведениях вплоть до 1850 г., а кое-где и позже — факт, в который, как справедливо отмечает Певзнер, «трудно поверить»<sup>10</sup>. К сожалению, гораздо легче поверить в то, что для начинающей художницы-женщины запретной оказывалась *любая* обнаженная натура, мужская или женская. Еще в 1893 г. «дамы» — студентки Королевской академии в Лондоне не допускались на занятия рисунком с обнаженной натуры, а позже, если их туда пускали, модель должна была быть «частично задрапирована»<sup>11</sup>.

Посмотрим на изображения мастерских, где рисовали обнаженную натуру: чисто мужской круг рисует обнаженную женщину в мастерской Рембрандта; мужчины рисуют нагих мужчин на изображениях академических уроков в Гааге и Вене XIX в.; мужчины рисуют обнаженного сидящего мужчину на очаровательной картине Буайи, изображающей интерьер мастерской Гудона начала XIX в. Скрупулезно точная картина Леона-Матье Кошро «Интерьер мастерской Давида», выставленная на Салоне 1814 г., изображает группу молодых мужчин, прилежно рисующих карандашом и красками обнаженного натурщика, чьи сброшенные башмаки лежат у подиума, на котором он стоит.

Обилие сохранившихся «академических» рисунков — подробных, тщательно выполненных зарисовок обнаженной натуры — в раннем периоде творчества всех художников от Сера и до XX в. говорит о первостепенной важности этого вида рисования в художественной педагогике и в развитии молодого таланта. Само собой разумелось, что формальная академическая программа ведет новичка естественным путем от копирования рисунков и гравюр через рисование гипсовых копий знаменитых скульптур к рисованию живой модели. Лишить ученицу этой последней стадии обучения означало в сущности лишить ее возможности создавать значительные произведения искусства, разве что дама проявит недюжинную оригинальность или просто — как это и происходило с большинством женщин, обучавшихся искусству, — удовлетворится «малыми» жанрами живописи: портретом, жанровыми сценками, пейзажем или натюрмортом. Их положение было сходно с положением студента-медика, которому за-

претили бы анатомировать или даже просто наблюдать нагое человеческое тело.

Насколько мне известно, история не знает изображений художников, рисующих обнаженную модель, в которых участвовала бы женщина в какой-либо роли, кроме роли самой обнаженной модели, и этот факт — интересный комментарий к законам собственности: женщина («низкая» женщина, конечно) имеет полное право обнажаться, выставляя себя-как-объект на обозрение группы мужчин, но женщина не имеет права принимать участие в активном наблюдении и запечатлении обнаженного мужчины-как-объекта или даже такой же женщины. Забавный пример этого табу на встречу одетой женщины с обнаженным мужчиной дает нам групповой портрет членов Королевской академии в Лондоне 1772 г. кисти Цоффани. Академики у Цоффани собрались в светлом зале перед двумя обнаженными натурщиками: присутствуют все уважаемые члены академии, за одним достопримечательным исключением: единственная женщина-академик, знаменитая Анжелика Кауфман, из соображений пристойности присутствует здесь в виде своего портрета, висящего на стене. На чуть более раннем рисунке «Дамы в студии» польского художника Даниэля Ходовецкого дамы пишут портрет скромно одетой представительницы их же пола. На литографии сравнительно раскрепощенной эпохи, последовавшей за Французской революцией, Марле изобразил нескольких женщин-рисовальщиц в группе студентов, рисующих мужчину-натурщика, но сам натурщик целомудренно прикрыт чем-то вроде длинных купальных трусов, мало соответствующих пафосу возвышенного классицизма; вне всякого сомнения, такая вольность в те времена считалась дерзостью, и молодых рисовальщиц обвиняли в распущенности, но даже такая либеральная ситуация просуществовала, судя по всему, недолго. На цветной стереографии примерно 1865 г., изображающей интерьер мастерской, стоящий бородатый натурщик так тщательно завернут в драпировки, что ни малейший кусочек его анатомии не виден из-под этой лицемерной тоги, кроме единственного обнаженного плеча и руки; и даже в таком виде он любезно потупил взгляд перед юными рисовальщицами в кринолинах.

Женщинам в Женском классе лепки в Пенсильванской академии изящных искусств, очевидно, не была дарована даже такая скромная привилегия. На фотографии Томаса Икинса (около 1885 г.) эти студентки лепят с натуры корову (быка? вола? Нижняя часть фотографии очень тусклая) — несомненно обнаженную корову, что, возможно, есть проблеск

редкостной свободы для тех времен, когда даже ножки пианино нередко прятали под чехлами-панталетами. (Идея использовать быка как модель в студии художника ведет свое начало от Курбе, который привел быка в свою недолго просуществовавшую академическую студию в 1860-х гг.) Лишь в самом конце XIX в., в сравнительно раскрепощенной и открытой атмосфере студии и круга Репина в России, мы находим изображения женщин-учениц, которым никто не запрещает рисовать обнаженную модель — женскую модель — в обществе мужчин. Даже в этом случае надо отметить, что есть несколько фото, где запечатлен частный рисовальный кружок, собиравшийся дома у одной из художниц; еще на одной фотографии натурщица задрапирована; а большой групповой портрет, плод совместных усилий двух учеников и двух учениц Репина, представляет собой скорее воображаемое собрание всех учеников русского реалиста, бывших и нынешних, чем действительный вид студии.

Я так подробно углубляюсь в вопрос о доступности женщинам обнаженной натуры, который есть лишь один из множества аспектов автоматической, институционально поддерживаемой дискриминации женщин, чтобы продемонстрировать как тотальность этой дискриминации и ее последствий, так и институциональную, а не индивидуальную подоплеку этой всего лишь ступеньки на пути даже не к величию, а к обычному профессионализму в искусстве на протяжении многих веков. Можно было бы с той же тщательностью рассмотреть другие аспекты ситуации, например систему ученичества, тот тип академического образования, который, особенно во Франции, был почти единственным путем к успеху и который предполагал последовательное продвижение вперед и систему конкурсов, из которых наивысшим был Римский приз (*Prix de Rome*), позволявший молодому победителю работать во Французской академии в Риме. Женщины об этом, конечно, не могли и мечтать; участие женщин в конкурсах запрещалось вплоть до конца XIX в., когда вся академическая система все равно уже утратила свое значение. Если взять в качестве примера Францию XIX в. (страну, где процент женщин среди художников был, пожалуй, выше, чем где-либо еще, — имеется в виду их процент от общего числа художников выставившихся на Салоне), то очевидно, что «женщин не принимали в качестве профессиональных живописцев»<sup>12</sup>. В середине века женщин-художниц здесь было втрое меньше, чем мужчин, но даже эта слегка обнадеживающая статистика оказывается обманчивой, когда мы обнаруживаем, что *ни одна* художница из

этого сравнительно скромного числа не училась в святая святых художественного образования — Школе изящных искусств (*Ecole des Beaux-Arts*) и лишь семь процентов из них когда-либо получали официальный заказ или держали свое ателье, что в этот процент могла входить и самая черновая работа; только семь процентов были награждены какой-либо медалью Салона, и *ни одна* не получила Орден Почетного Легиона<sup>13</sup>. Почти невероятно, что отрезанные от поощрений, образовательных возможностей и вознаграждения за работу женщины в каком-то количестве все же продолжали упорно добиваться профессионального успеха в искусстве.

Становится также ясно, почему в литературе женщины могли соревноваться с мужчинами на гораздо более равных условиях, и даже вносить в нее новации. Если искусство традиционно требовало обучения особым умениям и техникам в определенной последовательности, в определенной институции, вне дома, а также ознакомления со специфическим словарем иконографии и сюжетов, то ничего подобного не требовалось, чтобы стать поэтом или романистом. Любой, даже женщина, выучивает свой язык, может научиться читать и писать и может предать бумаге свой личный опыт в тиши собственной комнаты. Естественно, эта схема упрощает реальные трудности и препятствия, стоящие на пути создателя хорошей или великой книги, будь то мужчина или женщина, но она все же дает разгадку, почему в литературе существовали Эмили Бронте или Эмили Дикинсон, а в визуальном искусстве, по крайней мере до самого последнего времени, это было невозможно.

Конечно, мы не затронули здесь «второстепенных» требований к большим художникам, большинство из которых были социально и психологически невыполнимы для женщин, даже если бы — гипотетически — те смогли достичь необходимой степени величия в художественном ремесле: начиная с эпохи Возрождения и далее Великий Художник помимо участия в делах Академии также был близок к гуманистическим кругам, с членами которых он обменивался идеями; поддерживал должные отношения с покровителями искусств; много и свободно путешествовал; нередко занимался политикой и даже политическими интригами. Не упомянули мы и необходимость чисто организаторской хватки, без которой невозможно было бы управлять большой фабрикой-мастерской, такой, как, например, была у Рубенса. Великому мастеру, *chef d'école*, требовалась великая же уверенность в себе, широчайшая эрудиция, а также природное чувство собственной власти

и заслуженности этой власти — все это было необходимо как для управления производственной стороной художественного ремесла, так и для обучения и контролирования многочисленных учеников и подмастерьев.

### **Женские занятия**

Противоположность бескомпромиссности и убежденности мастера-chef d'école — образ «дамы-художницы», появляющийся в книжках по этикету XIX в. и поддержанный литературой той эпохи. Именно этот образец скромного, утонченного, смиренного любительства как «достойного занятия» для молодой дамы с воспитанием, которая естественным образом стремится принести себя на алтарь благополучия других — семьи и мужа, — противодействовал и продолжает противодействовать любым реальным женским профессиональным успехам. Именно эта установка, превращая серьезное занятие во фривольное баловство, способ занять руки или отдушину от повседневных забот, по сей день — и сегодня больше, чем когда-либо, — поддерживает в женщинах провинциальную ограниченность и абсолютно извращает само представление о том, что такое искусство и какую роль оно играет в обществе. В популярной в свое время в Америке и Англии книге домашних советов миссис Эллис «Семейный советчик и домашний наставник» (*The Family Monitor and Domestic Guide*), опубликованной в первой половине XIX в., автор предостерегала женщин от соблазна чрезмерно преуспеть в любом занятии. Не нужно думать, что она станет защищать любое интеллектуальное совершенство как необходимое женщине, тем более если оно связано с какой-либо конкретной ученой или художественной областью. «Я хочу в чем-то достичь совершенства» — часто встречающееся и похвальное стремление; но откуда оно возникает и к чему ведет? Умение более-менее неплохо справляться с множеством задач для женщины несравненно более ценно, чем способность к совершенству в чем-то одном. С первым она может считать себя повсеместно полезной; со второй она будет звездой на час. Способная и более-менее умелая во всем, она встретит любую жизненную ситуацию с достоинством и без проблем; посвятив все свое время совершенствованию в чем-то одном, она не сумеет справиться ни с чем другим.

Поскольку ум, учение и знание наставляют женщину на путь морального совершенства, то они желательны, но не

более. Всего, что может отвлечь ее от добродетели, всего, что может погрузить ее в суету и лесть, всего, что отвлекает ее мысли от других и переводит их на нее самое, следует избегать как вредоносного зла, каким бы блестящим и привлекательным оно само по себе ни казалось<sup>14</sup>.

Чтобы не расхохотаться, обратимся к более свежим образцам той же риторики, которою полна «Женская тайна» (*Feminine Mystique*) Бетти Фридан или страницы современных популярных женских журналов.

Советы их — знакомая песня: при помощи фрейдизма и кратких выдержек из социологических теорий цельной личности они учат, как нужно готовиться к главному делу жизни женщины — замужеству и как неженственно увлекаться работой, а не сексом, это остается главным пунктом и краеугольным камнем Женской Тайны. Такая позиция помогает охранять мужчин от нежелательной конкуренции в их «серьезных» профессиях и страхует их от поддерживающей «цельность личности» помощи по дому, так что они получают и секс, и семью, и плюс еще самовыражение в профессиональной деятельности — всё сразу.

Что касается живописи, то миссис Эллис находит в ней одно неоспоримое преимущество для юной леди в сравнении с ее вечной соперницей в области изящного — музыкой: занятия живописью бесшумны и никого не беспокоят (это преимущество, конечно, отсутствует у скульптуры, но возня с резцом и киянкой и вовсе никогда не упоминается в качестве достойного занятия для слабого пола); к тому же, говорит миссис Эллис, «оно [рисование] отвлекает мысли от множества забот... Из всех занятий рисование лучше всего предохраняет ум от погружения в себя и поддерживает веселость нрава, каковая есть часть общественного и семейного долга... Рисование, — продолжает она, — также можно отложить, если того потребуют обстоятельства или настроение, а затем возобновить без всякого ущерба»<sup>15</sup>. А чтобы нам не показалось, что за прошедшие сто лет мы ушли далеко вперед в этой области, я приведу высказывание одного талантливого молодого врача, который, когда речь зашла о том, что его жена и ее подруги «балуются» живописью, фыркнул: «Ну, пусть лучше рисуют, чем на стороне романы крутят!» Сегодня, как и в XIX в., любительство и недостаточная приверженность ремеслу, а также снобизм и позерство женщин, сделавших искусство своим хобби, вызывают пренебрежение успешного, профессионально состоятельного мужчины, который занят «настоящим» делом и подчеркивает — в чем-то справедливо — несерьезность

художественных увлечений жены. Для таких мужчин женщина занимается «настоящим делом», только если оно прямо или косвенно служит благу семьи; всякое другое ее увлечение считается отклонением, проявлением эгоизма, себялюбия или — в пределе, о котором не принято говорить, — кастрации. Это порочный круг, где мешанство и легкомыслие взаимно подпитывают друг друга.

В литературе, как и в жизни, даже если женщина всерьез увлечена искусством, ей следует поступиться своей карьерой и отказаться от этого увлечения во имя любви и брака: эту истину и сегодня, как в XIX в., девочкам прямо или косвенно внушают с самого рождения. Даже целеустремленная и успешная героиня романа миссис Крэйк «Олив» (Olive) (середина XIX в.), одинокая молодая женщина, стремящаяся к славе и независимости и действительно живущая своим искусством, — такое неженственное поведение отчасти извиняет тот факт, что она калека и потому уверена, что брак для нее недоступен, — даже Олив в конце концов поддается соблазну любви и брака. Говоря словами Патриции Томпсон из «Викторианской героини» (The Victorian Heroine), миссис Крэйк, на протяжении всего романа делавшая все возможное для блага своей героини, чья гениальность для читателя несомненна, в конце романа может с чистой совестью позволить Олив тихо-мирно погрузиться в матримониальную трясиину. «Миссис Крэйк невозмутимо сообщает, что “никому не известно, сколько прекрасных картин” никогда не увидит Шотландская академия художеств благодаря замужеству Олив»<sup>16</sup>. Тогда, как и сейчас, несмотря на возросшую мужскую «толерантность», женщине неизбежно приходится выбирать — брак *или* карьера, т.е. успех ценой одиночества *или* секс и близость ценой отказа от любимого дела.

Бесспорно, успех в искусстве, как и в любом другом деле, требует борьбы и самопожертвования; бесспорно, еще большей борьбы и самопожертвования он требует от художников начиная с середины XIX в., когда традиционные институты патроната и поддержки искусств перестали выполнять свои привычные обязательства. Достаточно только вспомнить Делакруа, Курбе, Дега, ван Гога и Тулуз-Лотрека — великих художников, которые отказались, по крайней мере частично, от суеты и обязательств семейной жизни, чтобы полностью посвятить себя художественной карьере. Однако ни один из них не отказывался от радостей секса и сердечной близости. Им даже в голову не приходило, что достижение совершенства в искусстве может потребовать от них пожертвовать своей му-

жественностью, своей сексуальной ролью. Но если художник — женщина, то ко всем неоспоримым трудностям жизни художника в современном мире прибавляется тысяча лет вины, сомнений в себе и общественного неприятия. Бессознательный привкус разврата пропитывает изображение начинающей художницы середины XIX в., как на выстраданной картине Эмили Мэри Осборн «Без имени и без друзей» (Nameless and Friendless, 1857), где бедная, но миловидная и явно порядочная девушка стоит в лавке лондонского торговца картинами, нервно ожидая, чтобы чопорный хозяин вынес свой приговор ее холстам, а два донжуана — «любители искусства» — рассматривают ее. Примерно такая же аура соблазна присутствует и в откровенно сальной работе Бомпара «Дебют натурщицы» (Debut of the Model). Тема обеих картин — невинность, лакомая женская невинность, выставленная на всеобщее обозрение. Именно чарующая *беззащитность* девушки-художницы, как и беззащитность смущенной натурщицы, есть настоящая тема картины Осборн, а вовсе не качество картин художницы-дебютантки и не ее гордость ими: тема скорее сексуальная, чем серьезная. Девиз молодой женщины, стремящейся к серьезной карьере в искусстве XIX в., мог бы быть: «Всегда натурщица, никогда не художница».

## Успехи

Но как же та горстка героических женщин, которые век за веком, несмотря на все препятствия, достигали если не абсолютных высот, подобно Микеланджело, Рембрандту или Пикассо, то как минимум выдающихся успехов? Можно ли выделить какие-то качества, которые характеризовали бы их всех как группу и каждую в отдельности как личность? Хотя в рамках этой статьи я не имею возможности подробно углубиться в такого рода исследование, могу указать на несколько поразительно характерных черт, объединяющих женщин-художниц: все они, почти без исключения, либо были дочерьми художников, либо — в основном в позднейшие эпохи, в XIX—XX вв. — имели тесные личные отношения с более крупными или более властными художниками-мужчинами. Эти характеристики, разумеется, не являются необычными и для мужчин-художников; мы уже упоминали о профессиональной преемственности, говоря о художниках — отцах и сыновьях; просто для женщин-художниц это же правило оказывается верным почти *без ис-*

*ключений*, по меньшей мере до самого недавнего времени. От легендарной скульпторши XIII в. Сабины фон Штейнбах, которой легенда приписывает скульптурные группы южного портала Страсбургского собора, до Розы Бонёр — известнейшей анималистки XIX в., а между ними такие выдающиеся художницы, как Мариэтта Робусти, дочь Тинторетто, Лавиния Фонтана, Артемизия Джентилески, Элизабет Шерон, мадам Виже-Лебрен и Анжелика Кауфман — все они без исключения были дочерьми художников. В XIX в. Берта Моризо была близка с Мане и позже вышла замуж за его брата, а немалая часть работ Мэри Кассат основана на стилистике ее близкого друга Дега. Упадок традиционных связей и освященных временем практик во второй половине XIX в., что позволил мужчинам-художникам проложить себе путь в новом, неизвестном их отцам направлении, дал и женщинам возможность — с дополнительными трудностями, конечно — пробить себе дорогу. Многие более современные нам женщины-художницы, такие, как Сюзанна Валадон, Паула Модерзон-Беккер, Кэте Кольвиц и Луиза Невельсон, вышли из нехудожественных семей, хотя многие современные и почти современные художницы вступили в брак с коллегами-мужчинами.

Интересно было бы посмотреть, какую роль в формировании женщин-художниц сыграли благожелательный настрой или прямая поддержка их отцов: например, и Кэте Кольвиц, и Барбара Хепурт вспоминают, какое сильное влияние на их артистические устремления оказали отцы, относившиеся к их творчеству с пониманием и поддержкой. В отсутствие полномасштабного исследования можно собрать лишь расплывчатые данные о наличии или отсутствии у женщин-художниц элементов бунта против отцовской власти и узнать, больше или меньше у женщин этих элементов, чем у мужчин-художников. Но ясно одно: чтобы женщина выбрала карьеру, хотя бы карьеру вообще, а даже не карьеру художницы, в ней должна быть определенная доля неконвенциональности как раньше, так и ныне; неважно, борется она при этом с влиянием семьи или, напротив, находит в семье поддержку, ей должно быть внутренне присуще бунтарство — только в этом случае она вообще сможет сделать хоть один шаг в мир искусства, а не подчиниться одобряемой обществом роли жены и матери — единственной роли, которую любой общественный институт автоматически препоручает ей. Только приняв на себя (пусть даже неявным образом) «мужские» качества — целеустремленность, сосредоточенность,

упорство и способность полностью отдавать себя своим идеям и своему ремеслу, и все это только ради себя, — женщинам удалось достичь успехов в мире искусства и поныне приумножать эти успехи.

## Роза Бонёр

Полезно будет рассмотреть подробности творческого пути одной из самых успешных и состоявшихся художниц всех времен — Розы Бонёр (1822—1899), чье творчество, несмотря на жестокие переоценки вследствие изменения вкусов и некоторого своего однообразия, по сей день остается одной из художественных вершин и продолжает впечатлять всех, кто интересуется искусством XIX в. и историей вкусов в целом. Роза Бонёр — художница, в чьей творческой судьбе все разнообразие конфликтов, все внутренние противоречия и борения, свойственные ее полу и профессии, выразились как нельзя более ярко — отчасти благодаря уровню ее таланта.

Ее профессиональный успех наглядно демонстрирует нам, что институции, с которыми связан художник, и институциональные перемены — это необходимая, а возможно, и достаточная причина художественного успеха. Можно сказать, что Бонёр посчастливилось стать художником в самое подходящее для этого время даже с учетом того, что ей выпало несчастье родиться женщиной: ее профессиональное становление пришлось на середину XIX в., когда борьба между традиционной исторической живописью и менее претенциозными и более раскрепощенными жанровой живописью, натюрмортом и пейзажем закончилась безоговорочной победой последних. Полным ходом шли изменения в структуре социальной и институциональной поддержки искусства: взлет буржуазии и упадок образованной аристократии привели к тому, что спросом стали пользоваться не огромные холсты со сценами из мифологии или священной истории, а небольшие картины на повседневные сюжеты. Как писали Уайты, «могло быть триста провинциальных музеев, могли быть правительственные заказы, но все же единственно возможным выгодным рынком сбыта для разлитого моря картин были дома буржуазии. Историческая живопись не вписывалась и не могла вписываться в интерьер гостиной среднего класса. “Малые” формы изобразительного искусства — жанровая живопись, пейзажи, натюрморты — чувствовали в нем себя как дома»<sup>17</sup>. В середине XIX в. во Франции, как в XVII в. в Голландии, художники в массовом

порядке старались застраховать себя от превратностей изменчивого рынка посредством специализации, делая себе имя на каком-то одном предмете; как подчеркивают Уайты, очень популярна была анималистическая живопись, и Роза Бонёр была, несомненно, самым успешным ее представителем, по популярности к ней приближается только барбизонец Труайон, который в определенные периоды своей жизни был настолько завален заказами на прославившие его изображения коров, что вынужден был нанимать другого художника в помощники — писать фоны. Взлет известности Розы Бонёр совпал со взлетом славы барбизонских пейзажистов; поддержали его торговцы искусством, державшие нос по ветру, — те же Дюран-Руэли, что позже занялись импрессионистами. Дюран-Руэли были в числе первых арт-дилеров, кто (в терминологии Уайтов) вышел на новый рынок предметов интерьера для среднего класса. Натурализм Розы Бонёр и ее талант передавать индивидуальность, и даже «душу», своих четвероногих моделей совпадали со вкусами буржуазии тех лет. Эти же качества, вкупе с гораздо большей дозой сентиментальности и патетики, обеспечили успех и ее современнику-анималисту, англичанину Ландсееру. Дочь обедневшего учителя рисования, Роза Бонёр вполне естественным путем приобщилась к искусству еще в детстве; тогда же проявились ее духовная независимость и свободная манера поведения, снискавшие ей репутацию девчонки-сорванца. Как сама она вспоминала, ее «маскулинный протест» проявился очень рано — ведь, судя по всему, в первой половине XIX в. *любые* настойчивость, упрямство и энергичность считались «мужскими» качествами. Роза Бонёр несколько двойственно относится к отцу: с одной стороны, она понимает, что он оказал большое влияние на ее выбор жизненного пути; с другой — она, несомненно, возмущена его невнимательностью к ее любимой матери и в своих воспоминаниях подшучивает над его странно-ватными социал-идеалистическими убеждениями. Рэймон Бонёр был активным участником недолговечной школы сенсимонистов, которую основал Отец Анфантен в третьем десятилетии XIX в. в Менильмонтане. Несмотря на то что, повзрослев, Роза Бонёр смеялась над некоторыми чрезмерными причудами сенсимонистов и осуждала отца за то, что своей верой в собственную избранность тот взвалил дополнительную ношу на плечи ее и без того измученной матери, сенсимонистский идеал женского равенства (сенсимонисты осуждали брак, предложенный ими брючный женский костюм олицетворял саму суть эмансипации, а их духовный предводитель Отец Анфантен отчаянно искал Женщину-Мессию, которая разделит бы с ним

роль пастыря), несомненно, произвел на нее в детстве огромное впечатление и вполне мог повлиять и на всю ее будущую манеру поведения.

«Почему я не могу гордиться, что я женщина? — восклицала она в одном интервью. — Мой отец, ярый приверженец гуманизма, много раз говорил мне, что роль женщины — возвысить род человеческий, что женщина есть Мессия грядущих веков. От него, из его учения я узнала великое, благородное предназначение пола, принадлежностью к которому я горжусь и независимость которого я буду отстаивать до последнего дня моей жизни...»<sup>18</sup> Когда она была еще почти ребенком, он привил ей мечту превзойти мадам Виже-Лебрен, сделавшую самую выдающуюся карьеру, какую она только могла захотеть для себя, — и поддерживал ее юношеские старания, как мог. В то же время зрелище того, как ее мать медленно и безропотно умирала от непосильного труда и нищеты, наверняка еще сильнее повлияло на ее решение стать хозяйкой своей судьбы, а не рабыней мужа и детей. С точки зрения современного феминизма, особенно интересна способность Розы Бонёр противоречить самой себе и сочетать самый яростный и бескомпромиссный маскулинный протест с самой беззаветной преданностью «женским» стереотипам.

В те безоблачно-бесхитростные дофрейдовские времена Роза Бонёр объясняла биографу, что она никогда не хотела замуж, ибо боялась утратить независимость. Слишком многие девушки, говорила она, идут к алтарю, как овцы на заклание. Но, отрицая для себя возможность брака и считая, что для любой женщины брак чреват потерей самостоятельности, она, в отличие от сенсимонистов, в то же время считала брак «тайнством, необходимым для общества».

Оставаясь безразличной к предложениям руки и сердца, она вступила в ничем не омраченную и, несомненно, платоническую связь с коллегой-художницей Натали Мика. Их дружба продолжалась до самой ее смерти и давала Розе Бонёр необходимые общение и душевное тепло. Несомненно, подруга и единомышленница не требовала жертвовать любимым делом, как того потребовал бы брак; во всяком случае, преимущества такого положения для женщины, не желающей обременять себя детьми в эпоху, когда надежных методов контрацепции не существовало, очевидны.

Однако Роза Бонёр, категорически несогласная с общепринятой ролью женщины в те времена, была подвержена тому, что Бетти Фридан называет «синдромом блузки с рюшечками» — безопасному варианту женского протеста, который

даже сегодня заставляет успешных женщин — профессоров и психиатров — вдруг начинать носить какую-нибудь сверхженственную деталь костюма или увлекаться домашней выпечкой<sup>19</sup>. Несмотря на то что уже в юности она коротко остриглась и сделала своей повседневной одеждой мужской костюм (следуя примеру Жорж Санд, чей сельский романтизм оказал сильное влияние на ее воображение), в разговоре с биографом она настаивала — и, несомненно, искренне верила, — что все это было лишь данью специфическим требованиям ее ремесла. С возмущением опровергая слухи, будто в юности она бегала по парижским улицам, переодетая мальчиком, она гордо продемонстрировала биографу дагерротип, запечатлевший ее в шестнадцатилетнем возрасте. На нем она была одета в обычное платье и выглядела совершенно по-женски, за исключением короткой стрижки, которую она объяснила практической необходимостью, возникшей после смерти ее матери: «Кто бы заботился о моих локонах?» — пожаловалась она<sup>20</sup>.

Когда речь заходила о мужском платье, она незамедлительно опровергала предположения собеседника, будто ее брюки служили символом эмансипации. «Я вовсе не одобряю женщин, которые отказываются от обычного платья, чтобы стать похожими на мужчин, — говорила она. — Если бы я решила, что моему полу пристало носить брюки, я бы никогда больше не надела юбки; но это не так, и я никогда не советовала моим сестрам по палитре носить мужскую одежду в обыденной жизни. Если вы видите меня одетой так, как сейчас, то это вовсе не для того, чтобы показаться интересной, как пытаются слишком многие, но лишь для того, чтобы облегчить мой труд. Вспомните, было время, когда я целые дни проводила на скотобойнях. Нужно действительно любить искусство, чтобы проводить жизнь среди луж крови... Еще когда-то я была очарована лошадьми, а где можно наблюдать этих животных, как не на базаре?.. Мне ничего не оставалось, кроме как осознать, что одевание моего пола невыносимо мешает мне. Потому я решила просить полицейского префекта разрешить мне носить мужской костюм»<sup>21</sup>. «Но тот костюм, что на мне, — лишь рабочая одежда, не более. Насмешки глупцов никогда меня не волновали. Натали [ее компаньонка] смеется над ними, как и я. Ее вовсе не смущает мой мужской наряд, но, если вас он хоть немного задает, я готова надеть юбку, тем более что для этого мне нужно всего лишь открыть шкаф, где меня ждет множество женских платьев»<sup>22</sup>.

В то же время Роза Бонёр вынуждена признать: «Мои брюки — мои лучшие защитники... Сколько раз я радовалась, что

решилась нарушить традицию, которая сделала бы многие вещи недоступными для меня, если бы мне пришлось повсюду волочить за собой юбку...» Но тут знаменитая художница снова чувствует себя обязанной подтвердить свою причастность к злосчастной «женственности»: «Несмотря на то, что я так сменила костюм, ни одна из дочерей Евы не ценит изящество больше меня. Мой резкий и даже слегка необщительный характер не изменил моего сердца, которое остается всецело женским»<sup>23</sup>.

Есть своя патетика в том, что эта весьма успешная художница, непревзойденный знаток анатомии животных, не щадившая себя и следовавшая за своими четвероногими натурщиками — коровами и лошадьми — даже в самые неприглядные места, всю свою долгую творческую жизнь создававшая популярные картины в почти промышленных количествах, решительная, самоуверенная, бесспорно мужеподобная, обладательница первой медали парижского Салона, кавалерственная дама Ордена Почетного Легиона, Ордена Изабеллы Католички и Ордена Леопольда Бельгийского, приятельница королевы Виктории — эта художница с мировым именем на закате своей жизни чувствовала себя обязанной оправдывать свой абсолютно сознательный выбор мужского стиля и в то же время, дабы удовлетворить требования собственной совести, осуждать своих нескромных сестер, носивших брюки. Ибо, несмотря на отцовскую поддержку, необычное поведение и всемирную славу, совесть продолжала мучить ее за недостаточную «женственность».

Такие требования и сегодня добавляют трудностей к и без того нелегкому творческому пути женщины-художницы. Возьмите для сравнения нашу известную современницу Луизу Невельсон с ее маниакальной, «неженской» увлеченностью своим делом и в то же время с ее вызывающе «женственными» накладными ресницами, ее признанием, что она вышла замуж в семнадцать лет, потому что «все говорили, что нужно выйти замуж»<sup>24</sup>, хотя понимала, что не может жить без творчества. Даже у этих двух выдающихся художниц — а профессиональным мастерством Розы Бонёр мы не можем не восхищаться, неважно, нравится нам ее «Конская ярмарка» или нет, — голос женственности, с его смесью амбивалентного нарциссизма и вины, исподволь подтачивает и разрушает ту тотальную внутреннюю уверенность, ту абсолютную убежденность и моральную и эстетическую решимость, которая требуется от художницы для интенсивной и новаторской работы в искусстве.

## Заключение

Я попробовала ответить на один из бессмертных вопросов, которые возникают, когда женщины начинают требовать настоящего, а не показного равенства, рассмотрев всю ложную интеллектуальную платформу, на которой зиждется вопрос: «Почему не было великих женщин-художниц?»; поставив под сомнение правомерность самой формулировки так называемых проблем вообще и «женской проблемы» в частности; наконец, исследовав некоторые ограничения, свойственные самой науке искусствоведения. Делая особый упор на *институциональные* — т.е. общественные — а не *индивидуальные*, или частные, предпосылки успеха или неуспеха в искусстве, я попыталась создать парадигму для подобных исследований и в других областях искусствоведения. Подробно рассматривая один конкретный пример неравноправия — недоступность обнаженной натуры женщинам — начинающим художницам, — я предположила, что для женщин было *институционально* невозможно достичь совершенства или успеха в искусстве наравне с мужчинами *вне зависимости* от масштабов их так называемого таланта или одаренности. Наличие в истории искусств горстки успешных, если не великих, женщин-художниц никоим образом не противоречит этому утверждению — точно так же, как и наличие немногочисленных «звезд» среди представителей любого меньшинства. И хотя подлинное величие встречается редко и достичь его трудно, оно будет еще более редким и достичь его будет еще труднее, если во время работы тебе приходится в то же время воевать с сидящими внутри тебя демонами сомнений, неуверенности в себе и вины, и окружающими тебя снаружи демонами насмешек и снисходительности, которые никак не зависят от качества твоей работы самой по себе.

Важно, чтобы женщины посмотрели в лицо реальности своей истории и сегодняшнего дня, не делая скидок для посредственностей и не превознося их. Неравноправие, конечно, может быть уважительной причиной; однако оно не может быть интеллектуальной позицией. Напротив: сделав свою роль «гадких утят» искусства и аутсайдеров от идеологии своим преимуществом, женщины могут открыть миру институциональные и интеллектуальные слабые места как таковые и, разрушая ложное сознание, участвовать в создании институций, в которых ясность мысли и подлинное величие станут достойными и доступными целями для любого — мужчины или женщины, — кто отважится взять на себя необходимый риск и совершить прыжок в неведомое.

## Примечания

<sup>1</sup> Примечательными исключениями являются исследования Кейт Миллет (Millett K. *Sexual Politics*. New York, 1970) и Мэри Элман (Ellmann M. *Thinking About Women*. New York, 1968).

<sup>2</sup> Guhl E. «Women Artists». Review of *Die Frauen in der Kunstgeschichte* // *The Westminster Review* (American Edition). 1858. Vol. LXX. P. 91–104. Я благодарна Элейн Шоуолтер, которая обратила мое внимание на эту рецензию.

<sup>3</sup> См., например, отличное исследование Питера С. Уолша о творчестве Анжелики Кауфман или его неопубликованную докторскую диссертацию: *Angelica Kauffmann*. Princeton University, 1968; на ту же тему см.: Bissell R.W. *Artemisia Gentileschi — A New Documented Chronology* // *Art Bulletin*. L., 1968. P. 153–168.

<sup>4</sup> Ellmann M. *Thinking about Women*. New York, 1968.

<sup>5</sup> Mill J.S. *The Subjection of Women* (1869) // *Three Essays by John Stuart Mill* / *World's Classics Series*. London, 1966. P. 441.

<sup>6</sup> О сравнительно недавнем взлете авторитета художника как одного из звеньев в цепи опыта искусства см.: Abrams M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1953; Shroder M.Z. *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Massachusetts, 1961.

<sup>7</sup> Показательно сравнение этого мифа с параллельным женским мифом о Золушке: своим возвышением Золушка обязана своему пассивному качеству, качеству сексуального объекта — маленьким ногам, — в то время как чудо-мальчики всегда доказывают свою гениальность активными действиями. Мифы о художниках подробно исследуются у: Kris E., Kurz O. *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch*. Vienna, 1914.

<sup>8</sup> Pevsner N. *Academics of Art, Past and Present*. Cambridge, 1940. P. 96f.

<sup>9</sup> Современные художественные течения — лэнд-арт, концептуализм, искусство как информация и др. — направлены против почитания индивидуального гения и его успешно продаваемой работы; в истории искусства книга: White H.C., White C.A. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York, 1965 — открывает новое плодотворное направление для исследования, как некогда открытием стало исследование Николауса Певзнера: Pevsner N. *Academics of Art*. Такие разные исследователи, как Эрнст Гомбрих и Пьер Франкастель, всегда стремились рассматривать искусство и художника как часть общей ситуации, а не в величественном одиночестве.

<sup>10</sup> Женщины-натурщицы появились в рисовальных классах в Берлине в 1875 г., в Стокгольме в 1839 г., в Неаполе в 1870 г., в Королевском Колледже Искусств в Лондоне после 1875 г. См.: Pevsner. *Op. cit.* P. 231. Женщины-натурщицы в Пенсильванской академии изящных искусств позировали в масках, чтобы скрыть, кто они, как минимум еще в 1866 г. (как свидетельствует рисунок углем Томаса Икинса), а возможно, и позже.

<sup>11</sup> Pevsner N. *Op. cit.* P. 231.

<sup>12</sup> White H. C., White C. A. *Op. cit.* P. 51.

- <sup>13</sup> Ibid. Table 5.
- <sup>14</sup> Mrs. Ellis. *The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities* (1844) // *The Family Monitor*. New York, 1844. P. 35.
- <sup>15</sup> Ibid. P. 38–39.
- <sup>16</sup> Tompson P. *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*. London, 1956. P. 77.
- <sup>17</sup> White H.C., White C.A. *Op. cit.* P. 91.
- <sup>18</sup> Klumpke A. *Rosa Bonheur. Sa Vie, son oeuvre*. Paris, 1908. P. 311.
- <sup>19</sup> Friedan B. *The Feminine Mystique*. New York, 1963. P. 158.
- <sup>20</sup> Klumpke A. *Op. cit.* P. 166.
- <sup>21</sup> В Париже, как во многих городах даже по сей день, имелся закон, запрещающий носить одежду противоположного пола.
- <sup>22</sup> Klumpke A. *Op. cit.* P. 308–309.
- <sup>23</sup> Ibid. P. 310–311.
- <sup>24</sup> Цит. по: Fisher E. *The Woman as Artist, Louise Nevelson* // *Aphra*. 1970. № 1. P. 32.

В яркой, поэтической критике истории, психоанализа, литературы и общества/культуры в целом Сиксу называет одну из главных организующих черт западной мысли фаллоцентризмом. Не только письму отдается приоритет перед речью, но и сам язык, как считается, конструируется с помощью «двоичных иерархизованных оппозиций», не просто разделяющих и обуславливающих неравенство, но параллельных разделению на мужское/женское. Тщательно разграничивая маскулинность/фемининность (гендерные, т.е. социально-культурные различия) и мужчину/женщину (половые, т.е. биологические различия), Сиксу обращается к лакановскому понятию фаллоса как фундаментального знака отличия и критике логоцентризма у теоретика философии и литературы Деррида, показывая, как Закон Отца постоянно торжествует в письменном творчестве, что делает женщину, и особенно мать, чем-то несуществующим или ненужным, с точки зрения фаллоцентризма. В приведенном отрывке она кратко критикует психоаналитиков Фрейда и Джонса за представление о женщине всего лишь как о «неполноценном мужчине» и неспособность объяснить психосексуальную конструкцию женственности и «jouissance» — термин Сиксу для обозначения женского сексуального наслаждения. Не менее важна ее идея о союзе между либидинальной психической экономией и политической экономией, так же как и определенный оптимизм, с каким она считает, что различие предстанет в ином свете, если пользоваться термином «гендер» (социальная конструкция в языке), а не «пол» (биологическое различие). Для перевода данной работы на английский язык потребовалось более пяти лет после ее первоначальной публикации. Эта отсрочка имела немаловажное значение, поскольку лишь в 1980-е гг. (а не тогда, когда была написана) работа нашла благодарного читателя в англо-американской публике, среди феминисток, пытающихся анализировать психические структуры различия, используя теорию Лакана и понятие деконструкции.

К.Д.

Элен Сиксу

## Выходы<sup>\*</sup>

Где она?

Активность / пассивность,  
Солнце / Луна,  
Культура / Природа,  
День / Ночь,  
Отец / Мать,  
Голова / сердце,

---

\* Впервые опубликовано: Cixou H., Clement C. La Jeune née. Paris, 1975. P. 114–119, 147–155. Печатается с разрешения автора.

Умозрение / ощущение,  
Логос / Патос.

Форма, выпуклость, поступь, продвижение, прогресс.

Материя, вогнутость, почва — по которой ступает поступь, вместилище.

Мужчина

Женщина

Всегда одна и та же метафора: мы ей следуем, она увлекает нас, какой бы фигурой ни облекалась, всюду, где выстраивается дискурс. Одна и та же нить, или двойная прядь, ведет нас, коль скоро мы читаем или говорим, сквозь лабиринт литературы, философии, критики, столетия репрезентации, рефлексии.

Мышление всегда работало посредством оппозиции:

Речь / Письмо,  
Высокое / Низкое.

Посредством двоичных, *иерархизованных* оппозиций. Высшее / Низшее. Мифы, легенды, книги. Философские системы. Повсюду (где) вступает устройство, закон организует мыслимое посредством оппозиций (двоичных, непримиримых; или снимаемых, диалектических). И все пары оппозиций суть *пары*. Значит ли это что-либо? Соотносится ли то, что логоцентризм подчиняет мышление — все понятия, коды, ценности — системе с двумя терминами, с «собственно» парой мужчины и женщины?

Природа / История,  
Природа / Искусство,  
Природа / Дух,  
Страсть / Действие.

Теория культуры, теория общества, совокупность символических систем — искусство, религия, семья, язык — всё развивается, проявляя одни и те же схемы. А движение, посредством которого каждая оппозиция конституируется для порождения смысла, — это движение, которым эта оппозиция саморазрушается. Поле всеобщей битвы. Каждый раз развязывается война. Смерть всегда в деле.

Отец / сын	Отношения авторитета, привилегии, силы.
Логос / письмо	Отношения: оппозиция, конфликт, снятие, возвращение.
Господин / раб	Насилие. Подавление.

И можно заметить, что «победа» всегда сводится к одному и тому же: Оно иерархизуется. Иерархизация подчиняет мужчине всю понятийную организацию. Мужская привилегия, отмеченная в оппозиции, на которой она держится, между *активностью* и *пассивностью*. По традиции, вопрос о половом различии рассматривается в паре с оппозицией активности и пассивности.

Дело далеко заходит. Если исследовать историю философии — поскольку философский дискурс упорядочивает и воспроизводит всё мышление, — мы замечаем<sup>1</sup>, что она отмечена одной абсолютной константой, распорядительницей ценностей, которая и есть оппозиция активности и пассивности.

Что в философии женщина — всегда со стороны пассивности. Всякий раз, как заходит об этом вопрос; когда исследуются структуры родства; когда вводится в игру модель семьи; на самом деле — как только возникает онтологический вопрос; как только спрашивают, что значит, что хочет сказать [veut dire] вопрос «что есть», как только появляется интенция значения [vouloir-dire]. Интенция: охота, желание, авторитет, это исследуют — и прямоком приходят... к отцу. Причем могут даже и не заметить, что для женщины в этой операции вообще нет места! В крайнем случае, мир «бытия» может функционировать и отвергая<sup>2</sup> мать. Нет нужды в матери — если вообще имеется материнское: и тогда отец и составляет мать — и есть мать. Или женщина пассивна; или она не существует. То, что от нее остается, немыслимо, непомышляемо. Т.е., конечно же, она не мыслится, не включается в оппозиции, не составляет пары с отцом (составляющим пару с сыном).

Вот эта трагическая греза, греза Малларме<sup>3</sup>, этот плач отца по таинству отцовства, что вырывает у поэта *саму* скорбь, скорбь из скорбей, смерть любимого сына: эта греза о гимене<sup>4</sup> между отцом и сыном. — И тогда нет матери. Греза мужчины перед лицом смерти. Которая грозит ему иначе, нежели грозит женщине.

союз,  
гимен, высокий  
— и жизнь,  
остающаяся во мне,  
я ей воспользуюсь,  
чтобы...  
значит, тогда нет матери?

И греза о мужской филиации, греза о Боге-Отце, исходящем из себя самого в своем Сыне, — и тогда нет матери.

Она не существует, она не может быть; но надлежит, чтобы хоть что-то от нее имелось. От женщины, от которой он

больше не зависит, он сохраняет тогда лишь это пространство, вечно девственное, материю, подлежащую желанию, которое он хочет в ней запечатлеть.

И если исследовать историю литературы — это всё та же история. Всё сводится к мужчине, к его терзаниям и дерзаниям, его желанию быть в начале — быть началом. К отцу. Есть глубокая внутренняя связь между философическим — и литературным: в той мере, в какой литература обозначает, она определяется философическим — и фаллоцентризмом. Философическое строится, отправляясь от унижения женщины. Подчинение женского начала мужскому строю, представляющему как условие функционирования машины.

Поставить под вопрос эту солидарность логоцентризма и фаллоцентризма сегодня сделалось особенно настоящим — необходимо пролить свет на участь, отведенную женщине, на ее погребение, чтобы создать угрозу устойчивости мужской постройки, которой всегда удавалось сходить за извечно-естественную; необходимо поднять из стана женственности рефлексии и предположения, неизбежно разрушительные для бастиона, все еще удерживающего авторитет. Что станет с логоцентризмом, с великими философскими системами, вообще со всем устройством мира, если раскрошится камень, на котором они основали свою церковь?

Что, если на заре нового дня грянет понимание, что весь логоцентристский проект всегда постыдным образом сводился к *обеспечению* фаллоцентризма, предоставлению мужскому строю обоснования, равного самой истории?

Тогда придется все истории пересказать иначе, будущее окажется непредсказуемым, исторические силы сменят, видимо, сменят, руки и тела, иная мысль, пока еще немислимая, преобразит функционирование всего общества. И мы живем как раз в такую эпоху, когда понятийный фундамент тысячелетней культуры вот-вот окажется подрыв усилиями миллионов землероек<sup>5</sup> еще неведомого вида.

Когда они пробудятся из недр мертвых, из недр слов, из недр законов... [...].

### Что дают?

Всё различие, обусловившее движение истории как движение собственности, артикулируется между двумя экономиями, определяющимися своим отношением к проблематике дара.

(Политическая) экономия мужского и женского организуется различными требованиями и принуждениями, которые

по мере своей социализации и метафоризации производят знаки, силовые отношения, отношения производства и воспроизводства, всю гигантскую систему культурной записи, читаемую как мужское либо женское.

Я стараюсь здесь использовать *определения*, говоря о половом различии, чтобы избежать смешения мужчины и мужского, женщины и женского, поскольку есть мужчины, которые не вытесняют своей женственности, и женщины, которые более или менее сильно надписывают свою мужественность. Конечно же, различие распределяется не на основе социально обусловленных «полов». Вместе с тем, говоря о политической экономии и об экономии либидинальной, объединяя их, я не ввожу в игру ложную проблему начала, историю, определяемую мужской привилегией. Следует остерегаться опасности ненароком или слепо отдалиться эссенциалистской идеологической интерпретации — на это (по-разному) рискнули, например, Фрейд и Джонс; в столкнувшем их споре на предмет женской сексуальности тот и другой, хотя и с противоположных точек зрения, в конечном счете пришли к устрашающему тезису о «естественной», анатомической детерминированности полового различия — противопоставления. И в результате оба имплицитно поддержали фаллоцентристскую позицию силы.

Вспомним основные позиции этого противостояния. Джонс (в книге «Ранняя женская сексуальность») выступает с двусмысленными нападками на фрейдовские тезисы, из которых следует, что женщина — нечто вроде неполноценного мужчины.

*Для Фрейда:*

1) «фатальность» женской ситуации — следствие анатомической «дефектности».

2) есть лишь одно либидо, и оно мужское по сущности; половое различие вписывается лишь начиная с *фаллической стадии*, которую равным образом проходят как мальчик, так и девочка. До этих пор девочка является разновидностью мальчика: генитальная организация детского либидо артикулируется равноценностью активности и мужественности: влагалище еще не «открыто».

3) поскольку первый объект любви для обоих полов — это мать, лишь у мальчика любовь — к противоположному полу — оказывается «естественной».

*Для Джонса:* женственность есть автономная «сущность».

С самого начала (с 6 месяцев от роду) девочка испытывает *женское* желание к своему отцу; анализ наиболее ранних фантазмов маленькой девочки на самом деле может показать, что вместо груди, чье присутствие воспринимается как обманчи-

вое, девочка направляет желание именно на пенис или на объект такой же формы (в результате аналогического смещения). Отсюда следует — поскольку мы уже движемся по цепочке замещений, — что место пениса в ряду частичных объектов займет ребенок... ибо Джонс, чтобы оспорить Фрейда, покорно возвращается на фрейдовские колеи. И дальше уж его несет. Из уравнения «грудь=пенис=ребенок» он заключает, что девочка испытывает в отношении отца первичное желание. (Это также должно означать и желание иметь ребенка от отца.) И разумеется, девочке тоже свойственна первичная любовь к противоположному полу. Она также, стало быть, имеет право на свой Эдипов комплекс как первичную формацию и на угрозу увечья со стороны матери. Наконец став женщиной, она является таковой без каких-либо анатомических изъянов: ее клитор — не просто микропенис. Мастурбация клитора не является, как это полагает Фрейд, мужской по сути практикой. И представляется, учитывая ранние фантазмы, что и открытие влагалища случается на редкость рано.

На самом деле, утверждая наличие автономной женственности — но при этом сохраняя все прочие ортодоксальные тезисы, — Джонс в очередной раз укрепляет фаллоцентризм, под видом перехода на сторону женственности (и Бога, который, он напоминает, создал нас мужчинами и женщинами!). И бисексуальность пропадает в непроходимой бездне, что разделяет здесь противников.

Что до Фрейда, если мы подписываемся под тем, что он объявляет, отождествляя себя с Наполеоном, в статье от 1933 г. «Исчезновение Эдипова комплекса» — «анатомия это судьба», — то мы становимся соучастниками в осуждении женщины на смерть. И в завершении всей Истории.

Неоспоримо, что различие между полами имеет психологические последствия. Но они точно не могут сводиться к тем, что рисует фрейдовский анализ. Начиная с отношения двух полов в Эдиповом комплексе, мальчика и девочку ориентируют на разделение социальных ролей, так что женщины «неизбежно» наделяются меньшей продуктивностью, поскольку они «сублимируют» меньше мужчин и поскольку символическая активность, а значит, и производство культуры — дело мужчин<sup>6</sup>.

Кроме того, Фрейд исходит из *анатомического* различия между полами. А мы знаем, какой фигурой оно представляется в его глазах: различием между именем и неимением фаллоса. Ссылкой на это драгоценное хозяйство. Исходя из того, что у Лакана определится как трансцендентальное означающее.

Но *половое различие* определяется не просто фантазматической привязкой к анатомии, в значительной мере опирающейся на точку зрения, а стало быть — на странную значительность, какую психоанализ сообщает наружности, внешнему и зрелищному в процессе развития сексуальности. Понятно, теория вуайера.

Нет, различие, по моему мнению, отчетливей всего сказывается на уровне наслаждения, уровне оргазма — в той мере, в какой женская экономия влечений не поддается отождествлению с мужчиной и не может быть соотнесена с мужской экономией.

Мне кажется, вопрос «Что она хочет?», который ставят перед женщиной, — вопрос, который на самом деле женщина сама ставит перед собой, коль скоро его ставят перед ней, коль скоро в обществе так мало места для ее желания, что в результате, уже не зная, что с ним делать, не зная больше, куда его девать, или есть ли вообще у ней желание, она скрывает самый непосредственный и настоятельный вопрос: «Как я получаю наслаждение?» Что это такое — женское *наслаждение*, где оно происходит, как записывается на уровне ее тела, ее бессознательного? И затем — как оно пишется?

Можно начать издалека и долго рассуждать о гипотетической доисторической эпохе и периоде матриархата. Или, как это делает Бахофен<sup>7</sup>, можно попытаться наглядно изобразить гинекократическое общество и вывести из этой реконструкции ряд мифопоэтических следствий с мощным подрывным зарядом, угрожающим истории семьи и мужской власти.

Все способы мыслить иначе историю власти, собственность, мужское господство, образование государства, идеологический аппарат имеют свою действенность. Однако текущее изменение ничего общего не имеет с проблемой «начала». Фаллоцентризм налицо. Лишь это во все времена производила и регистрировала история. Но это не означает, что данная форма фатальна или естественна. Фаллоцентризм враг. Для *всех*. Мужчины от него теряют — иначе, но столь же серьезно, как и женщины. И настало время перемен. Время придумать другую историю.

Не существует ни «судьбы», ни «естества», ни сущности как таковых — есть лишь живые структуры, зажатые, а иногда застывшие, в историко-культурных границах, сливающихся со сценой Истории до такой степени, что длительное время было невозможно и все еще на редкость трудно помыслить или даже просто вообразить иную сцену, иное место. Сегодня мы живем в переходный период, когда эта классическая структура на вид готова пойти трещинами.

Невозможно предсказать, что произойдет с половым различием в другое время (через два-три столетия?). Но не следует заблуждаться: мужчины и женщины включены в сети тысячелетних культурных детерминаций, по своей сложности практически не поддающихся анализу: стоит заговорить о «женщине» или о «мужчине» как таковых, как тотчас мы оказываемся внутри идеологического театра, где пестрота репрезентаций, изображений, отражений, мифов, отождествлений безостановочно преобразует, деформирует и искажает воображение каждого и наперед ничтожит всякую концептуализацию<sup>8</sup>.

Ничто не позволяет исключить возможности радикальных преобразований поведений, ментальностей, ролей, политической экономии — чьи воздействия на либидинальную экономию сегодня трудно помыслить — пока что. Представим одновременно *всеобщее* изменение всех структур воспитания, образования, социальной интеграции, а значит, воспроизводства всевозможных идеологических эффектов, и представим реальное освобождение сексуальности, т.е. преобразование отношения каждого к своему телу (и к другому телу), приближение неизмеримой материальной, органической, чувственной вселенной, которая и есть мы сами, — подобное, конечно же, не может произойти без столь же радикальных политических преобразований (представить только!). Тогда и «женственность», и «мужественность» совсем иначе выпишут свои эффекты различия, свою экономию, свои отношения к трате, к нехватке, к дару. То, что сегодня представляется «женским» и «мужским», больше не будет сводиться к одному и тому же. Всеобщая логика различия больше не будет втискиваться в оппозицию, ныне еще господствующую. Различие станет букетом новых и новых различий.

Но мы всё еще барахтаемся — за некоторыми исключениями — в трясине старого порядка.

## Мужская будущность

Исключения есть. Они всегда были — эти неопределенные, поэтические существа, не позволявшие свести себя к состоянию кодированных манекенов безжалостным вытеснением своей гомосексуальной составляющей. Мужчины и женщины — существа сложные, подвижные, открытые. Допущение составляющей другого пола делает их одновременно куда богаче, множественней, сильнее и, по мере именно этой подвижности, — крайне хрупкими. Лишь в этом состоянии воз-

можно творчество: мыслители, художники, создатели новых ценностей, «философы» безумного ницшеанского склада, изобретатели и разрушители понятий, форм, преобразователи жизни — все они не могут не вдохновляться индивидуальностями: комплементарными либо противоречивыми. Это не значит, что для того, чтобы творить, необходимо быть гомосексуалом. Но никакое *изобретение*, философское или поэтическое, невозможно без наличия в изобретающем субъекте избытка другого, инородного, толпы оторванных, примышленных личин, являющихся из бессознательного, и в каждой ячеекской пустыне, внезапно наливающейся жизнью, — прорыва из Меня неведомого: наших женщин, наших монстров, наших шакалов, наших арапов, наших подобий, наших страхов. Но не может быть никакого изобретения других Я<sup>9</sup>, никакой поэзии, никакого вымысла без творческой кристаллизации во мне моих ультрасубъективностей, определенной гомосексуальностью (т.е. игрой бисексуальности)<sup>10</sup>. Я есть эта личностная, бьющая через край, радостная материя, мужская, женская либо иная, в которой Я чаруется и устрашает — меня. И в этом концерте олицетворений, называемом Я, одновременно подвергают вытеснению определенную гомосексуальность — символически, путем подмен, всё раскрывается в различных знаках, особенностях поведения, нарочитых жестах — и это еще явственнее видится в письме.

Так, под именем Жана Жене в движение текста — дробящегося, распадающегося на части, перестраивающегося — вписывается не что иное, как разбухающая, переполняющаяся, материнская женственность. Фантазматическая смесь мужчин, самцов, месье, монархов, принцев, сирот, цветов, матерей, грудей — вращается вокруг чудесного «энергетического солнца» любви, которое бомбардирует и сокрушает все эти эфемерные влюбленные индивидуальности, дабы они перестроились в какие-то иные тела, для новых страстей.

### Примечания:

<sup>1</sup> Как пытается показать вся работа Деррида, прорезая-расследуя историю философии. Платон, Гегель, Ницше — у всех проводится одна и та же операция: вытеснение, отвержение, отдаление женщины. Убийство, сливающееся с историей как проявлением и репрезентацией мужской власти.

<sup>2</sup> Отвержение (фр. *forclusion*, нем. *Verwerfung*) в специальном психоаналитическом (лакановском) смысле «абсолютного» вытеснения: в отличие от вытесненного, отвергнутое, выброшенное за рамки Символи-

ческого, «просроченное» (дополнительный смысл французского термина), — не может быть интегрировано в бессознательное субъекта и «возвращается» не изнутри, а из Реального, в виде галлюцинаторных феноменов. — *Прим. пер.*

<sup>3</sup> «Pour un tombeau d'Anatole» (Éd. du Seuil, 1961. P. 138) — могила, в которой Малларме сберегает своего сына, хранит его, самого в роли матери, от смерти.

<sup>4</sup> О «гимене» у Малларме подробно пишет Деррида в статье «La Double seance» (в сборнике «La Dissémination»). — *Прим. пер.*

<sup>5</sup> В оригинале «кротов». Образ отсылает к фрейдовскому понятию «проторивания» (Bahnung) в интерпретации Деррида (и, возможно, к «Старому Кроту» Ж.Батайя). — *Прим. пер.*

<sup>6</sup> Тезис Фрейда сводится к следующему: после исчезновения Эдипова комплекса его наследником становится *Сверх-Я*. В момент, когда мальчик начинает ощущать угрозу кастрации, он начинает преодолевать Эдипов комплекс с помощью исключительно строгого *Сверх-Я*. Для мальчика Эдип есть первичная формация: первый объект любви для него, как и для девочки, — мать. Но история девочки роковым образом складывается под давлением менее строгого *Сверх-Я*: после обнаружения своей кастрации ее *Сверх-Я* окажется менее суровым. Она никогда полностью не преодолевает Эдипов комплекс. Женский Эдип не является первичной формацией: доэдиповская привязанность к матери влечет в случае девочки осложнение, с которым, по Фрейду, она никогда так и не справляется: необходимость на полпути сменить объект (полюбить отца) — болезненная перемена, сопровождаемая дополнительным отречением: переход от доэдиповской сексуальности к сексуальности «нормальной» предполагает отказ от клитора в пользу влагалища. По исполнении этой «судьбы» женщинам остается лишь редуцированная символическая активность: им нечего терять, нечего выигрывать, нечего защищать.

<sup>7</sup> И.Я.Бахофен (1815—1887): швейцарский историк «гинекократии» — «историк» неистории. В его замысел входило доказать, что разные народы (греки, римляне, евреи) прошли в своем развитии эпоху «гинекократии», царство Матери, прежде чем перейти к патриархату. Эта эпоха может лишь дедуцироваться, поскольку не имеет истории: это унижительное для мужчин состояние, утверждает Бахофен, было вытеснено, сокрыто историческим забвением. И пытается (особенно в книге «Das Mutterrecht», 1861) построить археологию матриархальной системы во всем ее великолепии, опираясь на особое прочтение первых исторических текстов на уровне симптомов, невысказанного. Гинекократия, по его словам, есть упорядоченный материализм.

<sup>8</sup> Существуют кодированные парадигмы, проецирующие роботу парю мужчина/женщина, увиденную современными обществами, симптоматичные с точки зрения согласия на повторение. См. бюллетень ЮНЕСКО за 1975 г., посвященный Международному году женщины.

<sup>9</sup> Сиксу учитывает здесь лакановское противопоставление Je (Я Символического строя) и moi (Я Воображаемого, Я «зеркальной стадии»). — *Прим. пер.*

<sup>10</sup> Cixou H. Prénoms de Personne. Éd. du Seuil, 1974. P. 112 seq.

Статья была опубликована по случаю выставки «Магма» в Италии (ноябрь 1975 — апрель 1976 г.) под кураторством Вали Экспорт. Выставка включала работы Иоле де Фрейтас и Кетти Ла Рокка. Мариза Мерц и Карла Аккарди дали интервью. Созо-Бозетти обсуждает положение профессиональных художниц в мире искусства и отмечает двойственное, дистанцированное и даже противодействующее отношение художниц и критиков или любителей искусства мужского пола к возникновению феминистских тенденций в среде женщин-художниц. Автор указывает на три обычные позиции в современном женском искусстве, которые, по ее мнению, отмечают разницу в подходах партнеров-мужчин к творчеству их коллег женского пола, однако она из осторожности делает оговорку, что, насколько ей известно, в Италии нет коллективного политического движения женщин, есть только несколько отдельных женщин-художниц, чьи работы могут соответствовать данным категориям. Больше всего ее волнует проблема «способности отрицания». К первой категории подходов к работе с телом автор относит «нарциссическое удовольствие и самоотречение». Ко второй — подходы, где исследуется женское существование, здесь она видит экспрессивно-репрессивный импульс, изобретательную игру жестов, запечатлевающую самоугнетение и самоотрицание женщин. К третьей категории автор относит использование когнитивных и творческих процессов мужского искусства, где она обнаруживает, что наибольший успех приносят те подходы, в которых удается отойти и от женского, и от мужского, чтобы выявить нечто, находящееся за пределами освоения или отрицания господствующего (мужского) художественного языка. Автор выражает сомнение по поводу возможности утвердить позитивное пространство отличия в женском искусстве, поскольку оно способно существовать лишь в антагонизме с господствующей мужской культурой, автоматически возвращая женщин в положение «инакости». Вот почему автор подчеркивает, что способность отрицания является единственным путем, который может привести женщин к «трансгрессии» и подрыву смыслов господствующей культуры (определение трансгрессивного «женского» Кристевой дано в эпиграфе).

*К.Д.*

Аннамари Созо-Бозетти

## **Способность отрицания как практика женского искусства\***

Я бы назвала «женским» момент разлада и отрицания, который обуславливает новизну любой практики.

*Юлия Кристева*

---

\* Оpubл.: Studio International. 1976. Vol. 191. Перепечатано в: Reckitt H. (ed.). Art and Feminism. London: Phaidon, 2001. Печатается с разрешения автора.

Давайте соблюдать осторожность и оставаться маргиналами: по эту сторону идеология снова подхватит нас, а по другую — нам грозит опасность архангелизма.

*Ален Робб-Грийе*

В Италии, как и повсюду, многие художницы по-прежнему отрицают идею женского искусства. Их оскорбляет или даже пугает гипотеза, подразумевающая намеренный возврат в гинекей. Слово «женское» пугает их, поскольку они не уверены в том, что сумеют наполнить его реальностью, отличной от метафорической женственности, изобретенной мужчиной. Они говорят, и они убеждены в этом, что искусство может быть хорошим или плохим, но половых различий оно не знает. Действительно, художественные изыскания женщин часто в точности совпадают с познавательными тенденциями мужской культуры, и их работа (в лучших и худших своих проявлениях), по сути, не несет в себе коннотаций, отличных от мужского искусства. Если предположить, что искусство есть нечто абсолютно бесполое, у женщин существует только одна проблема — их историческая отсталость, которая со временем будет преодолена в процессе общего социального развития и при демонстративном участии эмансипированной женской элиты. Эта теория ничем не противоречит традиционному женскому послушанию и почтительности: мужской гуманизм остается мерой ценности и силы.

Сегодня в Италии часто встречаются мужчины-критики или любители искусства, которые весьма театрально обвиняют себя в том, что исключают женщин из мейнстрима художественной деятельности. Они восторгаются верностью искусству великих художниц, которых забыли (Мариза Мерц) или карьера которых после блестящего первоначального взлета покатила вниз (Карла Аккарди); они восторгаются появлением или возвращением творчества этих художниц в систему художественных средств выражения.

В Италии по-прежнему нет художниц, которые объединяются в группы, осознав свои исторические условия существования как женские, в их осознании этих условий гораздо больше приватного поиска идентичности, чем стремления отстоять и продвинуть на рынке свое искусство (как у художниц-феминисток США, использующих радикальные политики). Итальянские художницы, ведущие себя иначе в пределах своей профессии (независимо от того, принуждает их к тому

дискриминация или отличие образа жизни), демонстрируют различные подходы к жизненному опыту и процессу создания искусства. Под словом «иначе» я имею в виду не контекст господствующей в искусстве ситуации (в виде плюралистических ссылок на различные школы в искусстве, вроде оптического искусства, поп-арта, концептуализма, нарративности, «дикого искусства» и т.д.), а более или менее скрытое, однако общее для них несоответствие общепризнанному опыту, содержащееся в ином переживании мира (существовании в женской и ассимилированной мужской культурах).

Первый из этих подходов связан с открытием заново и исследованием своего тела (его особой биологии, физических пределов, сексуальности), которые передаются при помощи излюбленных и часто встречающихся материалов, форм, цветов, ритмов, жестов, внутренних/внешних пространственных отношений. Телесная тема не стала здесь слишком явной, она не «переведена» еще на язык художественных кодов, формирующей и неоднозначной иконографии, граничащей с мифологией, — как это было в Калифорнии с «Женским пространством» (см. книгу Джуди Чикаго «Сквозь цветок» [Through the Flower]). Работы на биологические и физиологические (uterine) темы двусмысленны, поскольку они превозносят «природную» идентичность, в то время как история женщины относится в основном к культуре, и ее как раз именем «природности» держали в стороне. В Италии (можно сказать, в Европе) телесность как материал прослеживается в работе многих женщин, но обычно она представляет собой лишь основу, субстрат художественного выражения и приносит гораздо меньше удовлетворенности результатом, чем привычная женская иконография. Подобная характеристика особенно ясно проявляется в боди-арте: он имеет дело с размытыми образами и запутанными корнями отсутствия женской идентичности, физической и интеллектуальной, с нарциссическим удовольствием и самоотречением, молчанием и фрагментацией. (О женском искусстве и теле см. раздел об Иоле де Фрейтас.)

Другой подход к жизни и искусству (схематично) относится к наследуемой второй натуре женщины: подавлению и отрицанию, также являющимся самоподавлением и самоотрицанием. Исторический пример сочетания экспрессивного/репрессивного мотивов — тысячи кружевных салфеточек, в которых, скорее маниакально, чем из скромности, узоры расходятся из центра подобно паутине... Но речь идет не об узоре салфеточек, они — пример возвращения ослабленного

выражения культуры, сохраняющей свою подлинность (несмотря на гнет). Иногда женское искусство отправляется в путь, чтобы открыть заново и отстоять традиционные жесты. Спасенные в механизмах искусства, некоторые заученные жесты освобождаются от атакизма, навязчивости, заклатья и становятся свободной изобретательной деятельностью в тот самый момент, когда привычный смысл этих жестов отменяется и восстанавливается их ценность как следов глубокой близости тела и сознания. «Свобода» в этом смысле не лже-свидетельство, это слово предполагает уважение и означает принадлежность к циклическим удовольствиям некоторых женских действий и ритуалов (вроде вязания, лоскутного шитья, гадания на свечном воске, рассказывания сказок и снятия сглаза...), теперь некое оккультное пространство открыто для свободной игры воображения и творческих замыслов. (О женском искусстве и традиционных жестах см. раздел о Маризе Мерц.)

Есть художницы, которые справляются с трудной задачей освоения наиболее тонких познавательных и творческих процессов мужского искусства, наименее экзистенциальных и потому предъявляющих особенно высокие требования к женщинам (не является ли эмансипация третьей натурой?). Я говорю о деятельности, которая требует мобилизации способностей к абстрагированию и сублимации (абстрактное искусство 1950-х гг., минимализм и оптическое искусство 1960-х гг., концептуальное искусство, появившееся в конце 60-х). Я убеждена, что теперь, когда художница состоялась именно как женщина в профессии и как профессионал в использовании тех средств, которыми владеет, постепенно появляется дифференциация, отделение от так называемого «отцовского» искусства. Это происходит в ежедневной диалектической борьбе между интуитивным знанием и мобилизацией познавательных процессов, между желанием и интеллектуальностью, между женским и мужским полюсами, сосуществующими в женщине как представительнице человеческого рода. Ее отношение к технике и области искусства, в которой она работает, даже сам язык ее произведений меняется, когда она получает возможность применить свою способность означивать те сферы жизни, которые по историческим причинам так долго оставались невыраженными и спрятанными. В этом случае женщина вступает на территорию двойного пространства *НЕСООТВЕТСТВИЯ*, под которым я подразумеваю то, что ее работу можно по-прежнему интерпретировать, руководствуясь культурными критериями авангарда,

качества формы и т.п., **ОДНАКО** возможен и иной критерий, как знак на меже *ЧУЖДОЙ* культуры, отсылающий к иным ценностям и интеллектуальным планам («четвертому миру», сказала бы Сьюзен Зонтаг). Это представляет собой не прямой и трудный путь по территории искусства (на котором легко заблудиться), связанный с присвоением/отрицанием языков и выразительных средств. (Об этой «пограничной» практике искусства см. раздел о Карле Аккарди.)

Некоторые молодые художницы и сторонницы феминизма считают, что феминистское искусство вполне способно существовать в качестве нового художественного языка. Прошлой весной, помню, была небольшая выставка в Триесте, названная «Феминистки». На представлении выставки подобное искусство восхвалялось как «обвиняющее, сильное, жесткое, грубое» (в противовес мягкости и утонченности женской традиции). И в самом деле, женщина может испытывать сильные и грубые чувства (вплоть до полной потерянности и отчуждения), когда она «цепляется к словам», поскольку каждый день ее существования полон насилием и грубостью. Вполне естественно также, что женское творчество, оплаченное такой ценой, не может существовать в чистом виде, вне истории; все теневые или ссыльные культуры ведут к революциям, которые готовят их возвращение домой. Тем не менее, идеологическое и обличительное содержание не может само по себе создать творческое высказывание. Узнаваемые образы и отсылка к феминистским темам (гнев, экспроприация тела и открытие тела заново) не дают гарантии разнообразия средств выражений. Более того (и тем хуже для искусства), идеология убеждает: как политический проект она предлагает цель и придает обвинениям положительную ценность; применительно к художественному выражению она всегда оказывается контрреволюционной. Она не может **ПОДРАЗУМЕВАТЬСЯ** собственно в языке, поскольку направляет поиск выразительных средств на дидактические и иллюстративные процессы, так хорошо нам всем знакомые (все виды партийного и государственного искусства). Итак, когда женское искусство открыто обвиняет и отстаивает свои права, оно заново вступает в поле культурного различия как на поле битвы; чтобы быть антагонистичным (по типу диалога), ему приходится искусственно перестраиваться (например, при помощи «провокационного» использования техники поп-арта), а это подразумевает предательство сущностной разобщенности, «отрицания» и **ИНАКОВОСТИ** женского опыта. Я признаю самовыражение групп феминисток как

мощный инструмент действия, такой же, как чилийские и португальские граффити, ставшие новой политической практикой, однако я не верю в существование «феминистского искусства», поскольку искусство — это не следование общим правилам, а таинственный процесс фильтрации, для которого требуются лабиринты целостного сознания, приватность алхимии и возможность не соглашаться, не быть как все, не следовать правилам.

Исключение женщин из процесса развития — явление историческое, а не естественное. Женщина отсутствует в истории, поскольку она не дала культуре (и себе самой как ее части) **СОБСТВЕННЫХ ЗНАЧЕНИЙ** при помощи **СОБСТВЕННОГО ЯЗЫКА**. Вместо этого она принимала то, что было установлено мужчиной (она, к примеру, подчинялась метафорическому видению себя самой). Новые значения нельзя передать при помощи «старого» языка (ясное и последовательное обращение к этим значениям — не более чем дурная шутка; с таким же успехом можно лить чистую воду в вонючую кастрюлю). Однако важнее всего то, что новые значения вообще **НЕ МОГУТ УТВЕРЖДАТЬСЯ** никакими видами альтернативных позитивных операций с художественным языком, поскольку эти значения отсылают к разрозненным элементам реальности, к отрицающему субъекту, который хочет сместить горизонт, а не изменить его, который хочет использовать все ресурсы «**СПОСОБНОСТИ ОТРИЦАТЬ**» (Китс и Дюшан не мешали цвести своей женской идентичности). В действительности креативный проект женщины как субъекта подразумевает **ПРЕДАТЕЛЬСТВО** по отношению к механизмам выражения в культуре для того, чтобы выразить себя в образовавшемся просвете, в промежутках между систематизированными пространствами художественного языка. Здесь речь идет не об обвинениях и не об отстаивании себя, а о **ТРАНСГРЕССИИ** (что ближе к сумасшествию, чем к рассудку). Разрезы и складки плетеного прозрачного материала (Карла Аккарди), спицы, застывшие внутри выющихся пустот вязания (Мариза Мерц), отсутствующее и изломанное тело, отражающееся по ту сторону жизни (Иоле де Фрейтас), дрожащие руки, «вышивающие» свою собственную форму с каллиграфической точностью и пытающиеся спастись от метафор и нереальности (Кетти Ла Рокка), — вот некоторые из множества примеров таких языков «отрицания». Подобный проект предлагает единственное средство объективации женского существования: он представляет собой не позитивную разрушительность авангарда, а

процесс дифференциации. Это проект, где значения не фиксируются, а расщепляются и умножаются.

## **Карла Аккарди**

Имена, которые она дает последовательным «эпохам» своих работ, есть следы: «лабиринты», «мифическое», «интеграции», «множества», «регистрации в архиве», «цвета», «прозрачности» представляют собой следы ее путешествия сложным курсом ментальной живописи (в противовес ретинальной) от неформальной абстракции (общей для послевоенной ситуации в искусстве) к современным концептуальным тенденциям.

Постепенно утверждая свой специфический опыт и подсознательную реальность, она скоро достигла радикальности опыта — опыта цвета (черный и белый, затем нескольких резких цветов и, наконец, прозрачность), опыта времени (навязчивый ритм повторяющегося каллиграфического письма, а с недавних пор медленный паутинообразный процесс), опыта пространства (диалектические связи между тканым телом ее работы, бросающейся в глаза деревянной рамой и окружающим пространством). На протяжении почти двадцати лет публичного самовыражения ее женский знак, филигрань свободы и желания, становился все более очевидным. Под словами «женский знак» я имею в виду не визуальные знаки, изображаемые на холсте, я говорю (в смысле психоанализа) о первобытной половой полярности, пронизывающей ее подход к выбору выразительных средств. Это стало особенно заметно, когда она начала пользоваться прозрачными материалами и строить из них свои «усики» в конце 1960-х гг. Тем самым она достигла удивительных глубин женского подсознания и извлекла оттуда первобытные видения, и ее язык вполне совпал с прекрасным «несоответствием» ее опыта. В результате возникло впечатление, будто ее работы чужды современному направлению развития искусства. Очень скоро эта странность как будто исчезла, однако так могло показаться только невнимательному глазу, поскольку странность эта жива в ее эзотерическом призвании вечно задавать вопросы о процессе творчества.

## **Иоле де Фрейтас**

Перед тем как начать фотографировать себя при помощи зеркал, она фотографировала эффекты на различных поверх-

ностях (свет, блеск металла, воды, стекла и т.п.); связи между этими элементами уже тогда коренились в психике, как и теперешние отношения между камерой, телом художницы и маленькими зеркалами, которые возвращают его фрагменты. Здесь тело играет роль языкового средства, зеркало — это наслаждение, катарсис, практика познания. Поиск самого себя не предполагает наивной мечты о единстве или подгонке деталей, это скорее сознание разделенности своей сущности, поскольку познание начинается тогда, когда целое распадается на две части.

У Иоле де Фрейтас отражение производится тремя различными инструментами (зеркалом, изредка стеклом, а в последнее время поверхностью ножа), которые соответствуют трем функциям отражающей поверхности. Функция первая — нарциссическая, где пространство, предоставляемое зеркалом, располагается между художницей и зеркалом; здесь начинается диалог между художницей и ее телом, она встречается со своим телом как с некой целостной, но глубоко знакомой реальностью, возможностью наслаждения, с «материнским зеркалом», по ее собственным словам. Функция вторая — метафизическая, когда предоставляемое пространство располагается за зеркалом, оно идеально, а не экзистенциально; оно немного пугает, подобно провокационному эффекту работы, озаглавленной «Перепрыгни на другую сторону и выиграй красное кимоно», т.е. прыгни через стекло, в котором смутно встает двойник ее фигуры, подобный прозрачному привидению. Функция третья — познавательная, когда предоставляемое пространство является реальным со всеми своими трещинами, толщиной материала и опасностью порезаться (будь то стекло или сталь). Разбитое зеркало и острый нож представляют собой аккуратно вырезанные кусочки пространства реальности, знакомой до боли. Нож здесь не символизирует агрессию или мазохизм, он становится дверью к познанию. Иоле дала ключ к интерпретации этой функции: однажды она разрешила им большую белую простыню, покрывало неосознанности, за которым скрывалась она сама. После чего ее нож ничего не режет, и она отражает его и «ломает», как и собственное тело.

В прошлом году на Парижской биеннале она расположила вокруг себя маленькие зеркала и разбрызгала отражение своего тела по закольцованному горизонту. В центре этого кольца находилась невозможная целостность, точка отсчета, источник индивидуализации.

Мощь, отрицающая опыт и предающая событие, по сути своей коренится в языке, членораздельном, основанном на алфавите языке, который диктует свои правила «по параллелям». Этот метаязык особенно сильно ранит женскую реальность и совершенно чужд ей, поскольку женщина не принимала участия в историческом строительстве этого «вечного уменьшителя» (я цитирую Кетти). Женщина является главной целью механической образности и письменного языка, который превращает ее в метафору. Кетти Ла Рокка возвращается к экспрессии тела, но это для нее не счастливое и восторженное исследование новых земель: она постоянно обращается к строгому анализу, к «переводу» с фотографического языка на язык рисунка и алфавитного письма. Она борется с искажениями и изгоняет безумие лингвистической цивилизации при помощи контуров человеческих рук и детских лиц, классических пейзажей и произведений искусства, при помощи скрытых контуров рентгеновских фотографий и человеческих намерений.

«Ты» представляет собой трусливую замену «Я», и одновременно это отчаянный призыв; в этом кулаке нет насилия, это зародыш страстной экспрессии. Кетти Ла Рокка — прекрасный пример дополнительного равновесия между чувством и идеей, интуицией и сублимацией: в практике ее языка мобилизация сил познания (ее мужской знак?) переплетается с чутким интуитивным «отрицанием» (ее женским знаком?).

Ты, ты

рентгеновский снимок черепа — новая маска  
которую мы носим  
которая ассимилирует людей не зная пола  
лицо — пантомима, его создал язык,  
но маска черепа выдает нас не следуя за нами,  
не видит повторяющегося движения руки,  
пишущей «ты, ты» следуя за контуром черепа:  
единственно возможная маска: трагедия  
искать остальные лишь переплетение  
здесь сейчас человек

а может отчуждение  
а может извращение  
цепляется ли он за силлогизм  
«олени быстры, индейцы быстры.  
Индейцы — олени».

## Мариза Мерц

Ее творчество развивалось в одиночестве с начала 1960-х гг., как маргинальная область «бедного искусства» в Турине. Художницы вроде Маризы Мерц отвечают на историческое непризнание женского «вклада» спонтанным непризнанием стандартов культуры; в результате точка зрения авангарда представляется мне неуместной для понимания ее работ. Она никогда не принадлежала к современному искусству и не осваивала его известных ценностей. Ей просто на него наплевать. Многие годы она исследовала магию свечи, воска, соли, ниток и «вьющихся» материалов, она лепила шаги женщины в виде вязаных тапочек (ее собственного размера), а деятельность женщины — в виде маленьких, похожих на гнезда корзинок. Это факт, что атмосфера общего движения «бедного искусства» создала для нее благоприятный климат: среди общих поисков сути вещей и опыта, магии простых материалов и природных стихий подразумевалось также место для открытия заново жестов женщины, ее тела и первобытной памяти.

Она подошла к этому исследованию, опираясь на специфику женственности, она не описывала и не представляла знакомый женский опыт, а творчески практиковала его, расширяя восприятие и самосознание как свободное восстановление проистекающих из них прав собственности. В ее работах не было ничего символического, ничего сверхличностного, никакой твердой образности — они представляли собой всего лишь новую цепочку лишенных синтаксиса элементов, где пробелы являются такими же полновесными знаками, как и все остальные. Ее вязаные структуры изобретают заново формы и метаморфозы: таков, к примеру, переход от вязаного квадрата со вставленными спицами к кругу в центре, завивающемуся подобно лепестку (круг возникает, естественным образом обрамленный своим источником, квадратом). Она проводит новые алхимические реакции между элементарными веществами: между свечой и свинцом благодаря различной степени мягкости этих двух материалов и последовательному злоупотреблению одного другим; между вечностью золота и недолговечностью соли, эзотерически объединенных в «соляном кольце»... Ее язык фокусирует тончайшие движения интуиции и рождает хрупкие, но ясные проекции, служащие намеком на возможность иного синтеза жизни и искусства.

Сравнивая взгляды на искусство мужчин и женщин Америки с европейскими, Липпард анализирует современные определения боди-арта, пытаясь выявить их значимость в феминистских дискуссиях. Подчеркивая, что различия в художественных практиках мужчин и женщин — это различия в позиции, она привлекает внимание к тому, как именно гендерная принадлежность художника влияет на использование тела в перформансе, видео, кино и фотографии, а также к проблемам типа реагирования аудитории на широкий спектр работ или физической презентации женщиной себя в произведении искусства. Одним из наиболее значительных выводов данного текста стал упор на трансформации женского в феминистских практиках. Автор также касается множества тем, которые позже получили дальнейшее развитие в феминистской художественной критике, а именно: наслаждение, красота, трансгрессия, транссексуальность, опасность нарциссического толкования. Статья написана после исследовательской поездки в Европу и знаменательна трансатлантическими сравнениями критика, прекрасно знающего американскую художественную сцену и сравнительно недавно увидевшего произведения европейских художниц. Статья была включена в одну из самых знаменитых феминистских книг Липпард «Из Центра» (From the Center) с ее характерным методом открытого расследования, тонкими замечаниями об отношениях и сравнениями, основанными на первичных исследованиях самих художниц, их выставок и перформансов. В начале 1970-х гг. исследования художественных практик женщин в контексте женского движения привели Липпард от модернистского/формалистского анализа, который она развивала как критик концептуального искусства в 1960-х гг., к дистанцированию от модернизма и сомнениям в ценностях «нейтрального», часто абстрактного искусства, вовлекли ее в новую социальную и политическую критику художников и их работ. В это время она стала одной из редакторов-основательниц влиятельного феминистского журнала «Heresies».

К.Д.

Люси Липпард

## **Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт\***

Когда женщины начали использовать собственное лицо и тело в фотографии, перформансе, кино, видео вместо того, чтобы оставаться реквизитом для мужчин, настрой боди-

---

\* Впервые опубликовано в: Art in America. 1976. Vol. 64. № 3. P. 73—81. Из: Lippard L. From the Center: Feminist Essays on Women's Art. New York: E.P. Dutton, 1976. Перепечатано в: Reckitt H. (ed.). Art and Feminism. London: Phaidon, 2001. Печатается с разрешения автора.

арта неизбежно должен был измениться. Это и происходит с 1970 г., когда женское движение ворвалось в мир искусства; вопросы, поднятые боди-артом, касаются не только формы и содержания, но и контекста и политического климата. Хотя западный мир по привычке рассматривают как некую культурную целостность, различные точки зрения относительно женского боди-арта возникли и по обе стороны Атлантики, на западном и восточном побережье Америки, и особенно у лиц разной половой принадлежности.

Я не могу предложить строгого определения понятия боди-арт, поскольку меня интересуют скорее проблемы его взаимоотношения с феминизмом, чем его категоризация. Вначале термин боди-арт использовали огульно, как и все ярлыки в искусстве, и с тех пор, вместо того чтобы отнести его к тем видам искусства, где интерес сфокусирован на теле или частях тела (обычно самого художника или художницы, но иногда, особенно у мужчин, на телах других людей, рассматриваемых как продолжение самого художника или художницы), его применяют ко всем видам перформанса и автобиографического искусства. Таким образом, различия между мужским и женским боди-артом есть различия в позиции художника, которые, вероятно, останутся незамеченными теми, кто не желает их замечать или просто не осознает возможностей такого подхода к интерпретации произведений искусства. Поэтому я не собираюсь делать здесь каких-либо выводов — моя цель состоит в том, чтобы пробудить работу мысли и обсудить возможность использования женщинами тела в концептуальном искусстве для исследования половой или гендерной проблематики.

Как отметила Лея Вержин в книге «Тело как язык» (Il Corpo Come Linguaggio. Milano, 1974), боди-арт возник в Европе, правда, не во время экспрессионистских хэппенингов садомазохистской Венской школы 1962 г., как она утверждает, а когда Ив Кляйн использовал обнаженных женщин в качестве «живой кисти»<sup>1</sup>. В США нечто похожее на боди-арт стало одним из аспектов множества хэппенингов с конца 1950-х гг., однако работы с телом как целостным произведением появились только в конце 1960-х гг. как производное от минимализма, концептуализма, кино, видео и искусства перформанса. В конце 1960-х гг. в Нью-Йорке практически не было женщин, занимавшихся боди-артом, хотя он и представлял собой важную составную часть работ Кэроли Шнееман, Яйой Кусамы, Шарлотты Мурмен, Ивонны Рейнер, Джоан Джонас и других. В первые дни нового феминизма произведения искусства, вы-

полненные художницами, которые воспринимались всерьез и получали признание в структуре галерей и музеев, редко отличались по стилю от господствующего, главным образом абстрактного, искусства, инициированного мужчинами. Если же за приемлемым фасадом и скрывалось иное чувство, ни мужчины, ни женщины практически не замечали этого.

Произведения боди-арта, выполненные женщинами, и искусство, оперирующее специфически женскими и феминистскими проблемами, материалами, образами и опытом, независимо от стиля самого произведения, с гораздо большим трудом привлекали к себе внимание общества, чем искусство мейнстрима, и потому в некоторых кругах имели имидж «радикальных». Хотя подобные «женские работы» и пользовались короткое время огромной популярностью, их первоначально рассматривали как умные или симпатичные, но несущественные для развития искусства, их часто относили к различным категориям наивного искусства или ремесла. И это несмотря на то, что автобиографичность и нарративность, столь модные сейчас, были отчасти инспирированы женщинами, в особенности стремление к пробуждению сознания. В самом деле, поскольку значительная часть женских работ выполнялась в изоляции или в замкнутых феминистских кругах, а не на общей «сцене» искусства, и поскольку эти работы пытались утвердить новую иконографию, их вполне оправданно рассматривали как результат «иной» точки зрения, и на них часто наклеивали ярлык ретроградных за несовпадение с эволюцией мейнстрима.

Развиваясь параллельно, на западном побережье США возникла концепция «женской образности», основанная на идеях и программах Джуди Чикаго и Мириам Шапиро. Их первоначальные представления: «центральный» абстракционизм (*central-core* — отсылающий к образу вагины. — *Прим. ред.*), коробки, сферы, овалы — подчеркивали идентичность тела и форм биологического происхождения, прежде всего в живописи и скульптуре. Когда направление достигло восточного побережья США и Нью-Йорка, этого бастиона минимализма и концептуализма, оно встретило сильное сопротивление, и его образы растворились в более прямолинейных стилях и «авангардных» материалах. Тем не менее перед художницами открылась масса новых возможностей, особенно перед теми, кто поддержал феминизм, жаждал изменить свое искусство и жизнь и пытался набраться мужества, чтобы публично работать с интимным, специфически женским опытом. Хотя результаты на восточном и западном

побережьях несколько отличались, побудительные мотивы, лежавшие в основе движения, были теми же. Теперь, шесть лет спустя, сочетание боди-арта и феминистского сознания по-прежнему считается гораздо более подрывным по своему характеру искусством, чем стерилизованное искусство женщин, в котором игнорируются сексуальная идентичность автора и его аудитории.

В Европе же, судя по всему, сложилась противоположная ситуация. «Нейтральное» искусство женщин с трудом пробивается на рынок мейнстрима, в то время как мужской истеблишмент, без всякой симпатии относящийся к идее равного участия женщин в мире искусства, одобрил (немного свысока и с долей сладострастия) работу женщин, оперирующих своими собственными, предпочтительно привлекательными, телами и лицами. Большая часть художниц из той горстки, которой удается появляться на страницах европейских журналов и участвовать в выставках, работают со своими лицами и фигурами. Этот факт подтверждается прошлогодней Биеннале молодых в Париже. Мне рассказали, что и мужчина-редактор итальянской газетки по искусству, и француз-художник, сторонник неодюшанства, не советуют женщинам работать в какой-либо иной области, громогласно восхваляя женское искусство, ограничивающееся боди-артом. Возможно, именно поэтому критики-женщины, вроде Катрин Франкблен, отрицательно реагируют на женский боди-арт. В интересной статье, опубликованной «Art Press» (Париж, сентябрь—октябрь 1975 г.), она рассматривает его как возврат к инфантильности и неспособности отделить собственную личность от личности своей матери, или субъект от объекта. Она обвиняет этих художниц в «реактивации первобытных автоэротических наслаждений. То, что большинство женщин выставляет напоказ в области искусства... есть противоположность отрицанию женщины как объекта постольку, поскольку объектом желания становится само тело женщины».

Моя точка зрения прямо противоположна: благодаря законному и необходимому желанию утвердить свой женский опыт и себя самих как художниц многие европейские женщины вынуждены добровольно делать то, чего требует от них мужской истеблишмент: держаться подальше от «реального мира» продаж и серьезных дел. Чтобы выпутаться из этой сети, им приходится идти на трагический выбор: либо отказаться от единственной отдушины в своей работе (системы журналов и музеев), либо отказаться от феминистского сознания и его воздействия на их работу, отвергая тем самым себя

самых. На качестве искусства это никак не сказывается, однако для восприятия и интерпретации их работ широкой аудиторией такой шаг имеет решающее значение.

Альтернативой этому пути могло бы стать, разумеется, создание фондов в искусстве, дающих выход женщинам и основанных на прочной политике феминизма, однако это слишком трудно предпринять в области культуры, где марксизм полностью подавил или высмеял феминистскую проблематику, из-за чего аполитичной художнице податься некуда, а политически ориентированной художнице оставлен только один выход. В вежливом обществе европейского искусства никто не назовет себя феминисткой, если не хочет, чтобы ее подвергли осмеянию. Отчасти это происходит из-за отсутствия организованного феминистского движения в искусстве и каких-либо альтернативных галерей или журналов для художниц. В результате образуется пустота, в которой женщина среднего класса, обычно аполитичная, по иронии судьбы, становится единственным поставщиком того, что в другой ситуации и на более высоком уровне политического сознания могло бы рассматриваться как радикальная феминистская образность. Это происходит и в США, но здесь по крайней мере женское движение предоставляет художницам широкую поддержку и возможность интерпретации их творчества.

Нет ничего удивительного в том, что художницы часто оперируют сексуальной образностью, сознательно или подсознательно работая в абстрактных, предметных и концептуальных стилях. Даже сегодня, хотя и меньше, чем раньше, нас воспитывают в сознании того, что наши лица и фигуры будут основой успеха в жизни, и мы должны придать им такую форму, сколько бы сомнений в нас это ни вызывало, чтобы они радовали (мужскую) аудиторию. Когда женщины используют свои тела в произведениях искусства, они оперируют *собственной самостью (selves)*. Под влиянием психологического фактора наши тела и лица превращаются из объекта в субъект. Тем не менее существует множество различных способов использования собственного тела, и женщинам не всегда удается избежать самоэксплуатации. Подход художницы к интерпретации себя самой неизбежно осложняется социальными стереотипами. Должна признаться, что лично я не испытываю симпатии к тем женщинам, которые фотографируются в черных чулках, подвязках, сапогах, с обнаженной грудью, бананами и принимают игривый влекущий вид. Пусть даже это пародия (как у голландской художницы Марьи Самсом, у которой «юмористические гламурные картинки» представляют ее альтер эго

(мисс Керр), или у польской художницы Наталии ЛЛ в работе «Искусство потребления» (Consumption Art), где фигурируют ее яркие губы и язык) — художнице редко удается посмеяться последней. Используя свое лицо или тело, женщина имеет полное право делать с ними все, что ей заблагорассудится, однако существует тонкая грань, разделяющая использование женщин мужчинами, чтобы пощекотать свои сексуальные желания, и использование женщинами женщин ради разоблачения подобных оскорблений.

У меня есть подозрение, что не только смущение и робость мешали многим женщинам использовать собственное тело в боди-арте с 1967 по 1971 г., когда Брюс Науман «бедрился» («Бедрясь» [Thighing]), Вито мастурбировал, Деннис Оппенгейм загорал, опалая себе шкуру, а Барри Ле-Ва бился о стену. Все это казалось тогда весьма мужским занятием, манипулированием вуайеристическими позовами аудитории, которые вряд ли понравились бы ранимым художницам, едва выбравшимся из своего уединения. Статьи и книги по боди-арту часто включают изображения обнаженных женщин, но лишь немногие из них сделаны женщинами-художницами<sup>2</sup>. Мужчинам позволено использовать сексуальных женщин как нейтральные объекты или поверхности<sup>3</sup>, но стоит женщинам начать использовать свои лица и тела, их немедленно обвиняют в нарциссизме. В боди-арте как таковом всегда присутствует элемент эксгибиционизма, что, пожалуй, является законным следствием выбора между эксплуатацией себя самого или кого-либо другого. Однако степени влияния нарциссизма на конкретную работу сильно отличаются. Поскольку женщин считают объектами секса, принимается как должное тот факт, что любая женщина выставляет свое обнаженное тело напоказ публике только потому, что считает себя красивой. Она нарциссистка, а Аккончи с его куда менее романтичным внешним видом и веснушчатой спиной — художник.

И все же Вержин отметила, что, «вообще-то говоря, именно женщины, вроде Джоан Джонас, которые меньше всего боятся знания своего тела, не будут налагать на него запрет. Они пытаются делать открытия за пределами окультуренного пространства» («Data», лето 1974 г.). Должна признаться, я восхищаюсь мужеством женщин с не столь привлекательными телами, которые бросают вызов условностям и становятся особенно уязвимы для жестокой критики, хотя в конечном счете женщины, которым случилось быть физически более совершенными, возможно, наказаны более сурово. Гансу Петеру Фельдману можно воспользоваться серией смешных

порнографических плакатов в работе «Экстра, № 5» (Extra, № 5), а Ханну Уилке, полноправную звезду обложек, считающую свое искусство «соблазнением», как только она выставляет напоказ свое тело, пародируя роль, которую играет в реальной жизни, называют слишком соблазнительной, чтобы это было похоже на правду. Более десяти лет она создавала эротические произведения искусства на основе вагинальной образности, а после возникновения женского движения стала выступать с перформансами, связанными с ее скульптурой, однако Уилке сама порой пугает свои роли красавицы и художницы, девицы легкого поведения и феминистки, вследствие чего ее политические манифесты иногда звучат двусмысленно и делают ее мишенью критики на личном и художественном уровнях.

Другим доказательством может послужить Кэроли Шнееман, в начале 1960-х гг. известная как «прекрасное тело», поскольку появлялась обнаженной в хэппенингах, своих, Олденбурга и других художников, хотя годами ее ради удобства предпочитали называть «танцовщицей», а не «художницей», «образом, а не создателем образов, создающим себя самого» (1968). Ее работы всегда обращались к сексуальной (и личной) свободе, теме, которая по-прежнему остается неприемлемой для женщины; она намеревается доказать, что «жизнь тела в своей экспрессии гораздо *разнообразнее*, чем готово это признать отрицающее секс общество. Я стояла обнаженной перед толпой не потому, что хотела потрахаться, а потому, что переживаю мой пол и мою работу настолько гармонично, что мне хватает смелости или мужества показать тело как источник варьирующейся эмоциональной Власти (1968)... Я использую собственное обнаженное тело в работе “До Самых Ее Пределов Включительно” (Up To and Including Her Limits) [недавний перформанс, выполненный в смешанной технике, где Шнееман читает длинный свиток, извлеченный из ее влагалища] как раздетый и лишенный украшений человеческий объект (1975)... В каком-то смысле я дарила свое тело другим женщинам: отдавала наши тела обратно нам самим. В воображении меня преследовали образы критского танца с быком — радостных, свободных, ловких женщин с обнаженной грудью, прыгающих от опасности к потомству, когда я задумывала это (1968)»<sup>4</sup>.

Аналогичный вызывающий нарциссизм или «вульгарность» имели место, когда Линда Бенглис открыто выступила против двойных стандартов в некоторых рекламах себя, которые вызвали самый оживленный диспут в мире искус-

ства за многие годы. Будучи уважаемым скульптором (чья образность, кстати, столь же абстрактна, сколь и сексуальна<sup>5</sup>) и видеохудожником (чья образность автобиографична и автоэротична), она опубликовала серию фотографических реклам, которая включала: изображение ее самой в рубашке греческого мальчика; ее же распластанной на автомобиле; ее же на плакате в знаменитой позе Бетти Грейбл (модель 1940-х гг. — *Прим. ред.*), только со спущенными джинсами; и наконец, совершенно убийственное изображение ее самой в обнаженном виде с намазанной жиром кожей, воинственно размахивающей гигантским фаллоимитатором. Буря, поднятая последней картинкой, ясно показала, что еще существуют вещи, которые женщине непозволительны. Понятие трансформации пола в конце концов существует уже довольно давно. Ничего подобного не случилось в 1970 г., когда Вито Аккончи спалил волосы на груди и «оттянул ее, сделал выпуклой, упругой, пытаюсь создать женскую грудь», потом засунул член между ног, чтобы «продолжить изменение пола», и, наконец, «принял форму женщины», заставив реальную женщину встать на колени сзади него и «спрятать» его член у себя во рту («Лавина» [Avalanche], осень 1972)<sup>6</sup>. В 1969 г., когда Скотт Бертон прогуливался по Четырнадцатой улице, замотавшись в рыболовную сеть, тоже особого шума не было, как и в 1973 г., когда он выставил напоказ гигантский черный фаллос в статичном перформансе; то же относится и к забавной видеоиллюзии Уильяма Уэгмана, локтями изобразившего грудь женщины, или к той работе, где Лукас Самарас развлекался сам с собой перед поляроидом.

Неоднократно отмечалось, что боди-арт отражает «кризис ролей» в современной жизни. Стремление к андрогинности выражалось художниками того и другого пола, хотя мужчины делали это значительно чаще, чем женщины (что странно, если учесть преимущество быть мужчиной в нашем обществе, и вовсе не странно, если считать это результатом «зависти к способности рожать»). Венский художник Урс Люти, который делает дешевые фотодрамы из жизни трансвеститов с собой в главной роли, считает двусмысленность самым значительным аспектом своей работы и называет себя незнакомцем. Катарина Зивердинг из Дюссельдорфа сделала фотоработы по «аспектам трансвестизма», к которому она относится не как к патологическому явлению, а как к «коммуникационным материалам», выявляющим роли, гнет, двусмысленность, возможности и продолжение самого себя; «покорре-

ние другого пола происходит в самом себе» («Heute Kunst», апрель—май 1974 г.). Подобный позитивный подход к проблеме имеет гораздо больше общего с традиционным (платоническим, гностическим и т. д.) мифом об андрогине как существе, сочетающем признаки обоих полов в одном, или «внешнее как внутреннее и женское с мужским, не являющимся ни мужским, ни женским»<sup>7</sup>, чем подход современного искусства с его упором на разделение полов, а не на их союз. В наши дни женщину, работающую с андрогинностью, не будут обвинять в лесбиянстве, поскольку женщины-гомосексуалистки уже не стремятся быть мужчинами, а рассматривают себя как последнюю стадию женщины, идентифицирующей себя как женщину.

В 1972 г. Марта Уилсон сделала в Галифаксе «трансвеститскую» работу, в которой она трансформировала себя в мужчину, а потом в мужчину, одетого женщиной. В Монреале Сюзи Лейк в два этапа трансформирует себя в своих друзей, мужчин и женщин — с помощью косметики и фотографического ретуширования. В работе «Сюзи Лейк как Гэри Смит» (Suzy Lake as Gary Smith) документация к ней организована «исходя из бинарной логики: первый ряд = женское, природ, трансформация собственно субъекта; второй ряд = мужское, уменьшение, трансформация фотоизображения, дистанцированная» (Пол Хейер в журнале «Cameraart», Монреаль: галерея «Оптика», 1974). В работе «Аннет Мессажер, коллекционер» (Annette Messenger, Collector), которая представляет собой альбомы найденных фотографий из жизни женщин, художница создала женомужчин и мужеженщин, у которых маска лишь прикрывает доминантные характеристики. Мужчины остаются мужчинами (хотя и имеют длинные ресницы и красные губы), а женщины остаются женщинами (пусть даже с бородами и усами). Работы Джеки Эппл «Смена идентичности» (Identity Exchanges), «Переходы» (Transfers), «Переопределения» (Redefinitions) также обращены к изображению обоих полов и «взаимоотношениям множества видов одной личности и меняющихся положений зрителей по отношению к объекту» (каталог выставки «с.7500», 1973 г.). Среди нескольких художественных персонажей Элеанор Энтин есть один мужчина — король XVII в., надев сапоги, шапку, меч которого и нацепив бороду, она посещала своих подданных на улицах городка Солана-Бич в Калифорнии. У Эдриэн Пайпер также есть мужское эго — «Мифическое Существо» (Mythic Being) с прической афро, тенями вокруг глаз и усами, кото-

рое тоже разгуливает по улицам, уже несколько лет продолжая исследования границ личности Пайпер; «тот факт, что я женщина, конечно имеет к этому отношение... Временами я “насиловала свое тело”; я делала это публично; я выставляла его; я превращала себя в объект...» (Журнал «The Drama Review», март 1972 г.). Нарядившись «Мифическим Существом», она проигрывает события своей собственной жизни, но переживает их как мужчина. Вот одно из значений «Мифического Существа» для своей создательницы: «это терапевтический прием, освобождающий меня от бремени прошлого, которое преследует меня, определяет все мои поступки...» (Заметки о *Мифическом Существом*, 1 [Notes on the *Mythic Being*, 1], март 1974 г.).

Тем не менее по большей части женщин занимают скорее женские, чем мужские роли и модели поведения<sup>8</sup>. Ульрика Нольден-Розенбах (Германия) выполнила серию видеозаписей себя самой в высоком головном уборе, который в XIV в. носили замужние женщины и который в эпоху Ренессанса стал символом уверенности в себе и равенства; она использует его для того, «чтобы преодолеть традиционный эротический контекст современных женщин». В перформансе 1974 г., названном «Уединение прозрачно» (Isolation is Transparent), она, одетая в черное трико сеточкой, соединила эротическое «кокетство женским телом» и «мужскую работу молотком и гвоздями», вывязывая вокруг своего тела из углов комнаты веревочную юбку, пока не стала таким образом «центром земли» («Avalanche Newspaper», май 1974 г.). В перформансе же Марина Абрамович (Югославия) записывала свои ощущения, после того как проглотила пилюли от шизофрении. Запись проводилась двумя камерами, одна из которых была направлена на художницу, а другая — на зрителей, подчеркивая отношение субъекта и объекта и совершенно естественное желание увидеть себя так, как тебя видят другие. Камера и видеомонитор стали теми зеркалами, в которые женщины веками озабоченно вглядывались, перед тем как встретиться лицом к лицу с окружающим миром. Работы с косметикой стали обычными в начале 1970-х гг., когда усилия, направленные на пробуждение общественного сознания, привлекли внимание публики к функциям зеркала. Одним из первых примеров подобного рода была «Комната Леи» (Lea's Room), часть калифорнийской феминистской программы искусства «Дом женщины» (Womanhouse) (1971), где молодая красивая женщина красилась перед зеркалом,

потом стирала косметику, снова красилась и снова, недовольная результатом, стирала ее.

Нанести грим буквально означает создать или воссоздать себя\*. В двух цветных фотографиях себя самой, названных «Совершенство» (Perfection) и «Деформация» (Deformation) (1974 г.), Марта Уилсон исследовала свой двойной образ (толстой и худой), а затем повторила это в черно-белой видеозаписи 1975 г., сопровождавшейся отрывком из «Алисы в Стране Чудес» о грибах, которые делали Алису то большой, то маленькой. Мэри Бет Эдельсон трансформировала свою фотографию в образы двух моделей, которыми она восхищалась, — Джорджии О'Киф и Луизы Невельсон. Нэнси Китчел также выполняла «маскарадные» работы и изучала физиологические последствия психологического стресса на собственном лице в нескольких работах по «изгнанию злого духа», посвященных семье и любовным историям. Афина Тача обратилась к своей семье и наследственности и в долговременной работе, названной «Процесс старения» (The Process of Aging), подробно каталогизировала воздействие времени на свое тело. Аннет Мессажер рисовала глубокие морщины ревности на собственной фотографии, а другие женщины, в том числе Марисоль, Йоко Оно, Джоан Джонас и Фейт Рингольд, использовали маски вместо косметики.

Психологизм, необходимость глубинной трансформации себя и других нашли тонкое отражение в работе двух итальянок. Диана Рабито работает с «каннибализмом сетчатки», «разговором глаз», сравнивая на одной фотографии следы перенапряжения на лице женщины с кракелюром древнего китайского фарфора. Кетти Ла Рокка, не имея возможности пробиться в мир мужского искусства со своим искусством и письмом, сделала в 1971 г. чрезвычайно выразительную книгу, используя как материал собственные руки («...им не удастся отрезать мне руки»). Вплоть до недавней смерти она работала с усложненной матрицей слова и собственной абстрагированной автобиографии. Серия работ «Ты, ты» (You, You) показывает ее руки на фоне рентгеновских снимков, представляя, например, череп как маску, лицо как «пантомиму языка», череп как изображение зародыша с рукою, символом языка, которая вот-вот вырвется из него, а границей всего образа служит повторенное много раз, написанное от руки слово «ТЫ».

---

\* Если вспомнить первичную семантику английской идиомы «to make oneself up». — *Прим. пер.*

Мотив трансформации встречается также в более сдержанных вариациях на тему тела, подчиненного искусству, примером которых служат далеко не целомудренная работа Марты Уилсон «Изменчивость формы груди» (Breast Forms Permutated, 1972), где девять пар груди смотрят на зрителя из-за решетки, прекрасные и смешные в своем разнообразии, а также лаконичная работа Риты Майерс «Половинки тела» (Body Halves, 1971), где фотография ее обнаженного тела разрезана пополам по вертикали, а половинки его перевернуты, подчеркивая тем самым мельчайшие несовпадения обеих половинок, или работа Энтин «Резьба по телу» (Carving), серия фотографий-автопортретов, с клинической точностью документирующая снижение веса художницы. В видеофильме австрийской художницы Фридерики Пецольд ее тело используется обобщенно, при этом самые «обычные» (т.е. не эрогенные) зоны, вроде локтей, ступней, коленей, плеч, порождают чрезвычайно чувственные образы, гораздо более эротичные в своем маскараде, чем имитированные ими реальные части тела. Она манипулирует видеомонитором и предметом ради создания повторяющихся светлых и темных форм, являющихся одновременно и чистыми формами, и ландшафтом тела, и пейзажем, меняющимися фигурами на поверхности. Лорен Юинг в видеофильме также вызывающе использует двусмысленно обозначенные части тела: пальцы медленно стирают слова — «Ее заставили обдумать Сообщение, после того как все кончилось» с эротической, вне всяких сомнений, зоны.

С 1971 по 1974 г. французская художница Тانيا Муро рассмотрела отношение я-как-объект / сексуальный объект в объективных философских высказываниях, иллюстрированных субъективными автобиографическими образами и обнаженными частями тела, в таких работах, как «Мое, но не я» (Mine Not I), «Меня зовут Тانيا Муро» (People Call Me Tania Mouraud), «О каком из этих двух тел они говорят?» (Which of These Bodies Are They Referring To?). Ее фотографические мандалы исходили из центра, из нее самой, расходясь концентрическими кругами: семья, друзья, более далекие отношения и окружающая среда. Муро не является ревностной феминисткой, тем не менее за последний год или около того, откликнувшись на положение женского искусства в Европе, она отказалась от какой-либо женской тематики в пользу все той же формулы восприятие—слово—концепция на абсолютно нейтральном носителе — стене.

Женщины не часто обращаются к мужским телам в своих работах, хотя Рената Ве (Германия) сделала работу, где мужчину одевают и раздевают, как бумажную куклу, а Верита Монсейес (Италия), которая пытается в своих сериях фотографий «изобразить экзистенциальный кризис женщины, ее восстание против кодифицированного поведения», добилась того, что она называет «негативным моментом своего анализа», — мужчина представлен в виде «манекена, или сына [тоже куклы], окаменевшего в своем привилегированном положении мелкого спекулянта, эксплуатирующего материнскую любовь». Ее работы особенно интересны своим открытым противостоянием католицизму, жгучей проблемой для итальянских феминисток. В перформансе «Иисус Христос — Супер-арт» (Jesus Christ Supert-art) Ханна Уилке тоже использовала один из самых великих символов мужского господства, причем феминистский аспект распятия, предполагалось, превзойдет антирелигиозную сатиру. Уилке сделала также видео «Самсон и Далила» (Samson and Delilah), где она обрезала волосы бывшему любовнику.

Мужчины же, если не используют себя самих, используют женщин. Вержин пишет об «острой женофобии», проявляющейся в значительной части мужского боди-арта, и считает большинство из этих проявлений «завистью к матке как способности породить». Герман Нич в своей деструктивной мужской имитации конструктивной женской способности рожать размазывал кровь и потроха животных по себе самому и по окружающим, называя это «... подобием распятия и воскресения одновременно»<sup>9</sup>. Похоже, Станислау Пакус говорит от имени множества своих коллег, заявляя: «Женщина аннулирует способность творить. Она представляет собой дуалистическую модель любви-ненависти, в которой художник теряет себя самого и из которой бежит при помощи интеллектуальных усилий. Чтобы заново овладеть профессиональной совестью, художник высмеивает любимую-ненавистную наготу женщины» (Вержин. Там же). В своих перформансах Веттор Пизани сковывает женщин цепями и архаично приравнивает женское к «тьме». Подобные высказывания парируются Таней Муро, которая пишет: «Женщины, создающие, знают, что такое творчество. Я начала писать картины, после того как произвела на свет дочь; мужской аргумент, согласно которому материнская чувствительность служит препятствием к творчеству, является прямой противоположностью себе. Наоборот, это мужское навязчивое внимание к сексу, глубинный страх того, что в один прекрасный день он

станет импотентом, лежит в основе жизненной энергии мужчины и полностью фальсифицирует само понятие искусства. Женщина же действует не из страха, а из любви и знания» (Actuel. 1974. № 3).

Европейские мужчины, в меньшей степени, чем американские, осознающие феминизм и напуганные женским самосознанием, в гораздо большей степени виноваты в эксплуатации женских тел ради своего искусства, однако США не далеко от них отстали. Аккончи связывал женщин и проводил с ними иные психологические и физические манипуляции. Джеймс Коллинз, как и его подглядывающий герой, «смотрит» на женщин как на эротические объекты в своих фильмах. Роджер Катфорт делает бледные фильмы с использованием обнаженных женщин, будто мы все еще живем в эпоху Возрождения. Крис Берден в своем перформансе бросал горящие спички на обнаженное тело собственной жены. По существу, в мужском боди-арте трудно найти какой-либо позитивный образ женщины.

Большая часть обсуждавшихся выше работ явно порождена невротическим недовольством собственной персоной. У обоих полов существуют исключения, но, если у женщин с беспокойством обычно связана надежда, выражающаяся в нежном исследовании самой себя, самокритике или трансформации, у мужчин то же самое вызывает насильственные, даже связанные с саморазрушением формы. Аккончи и Оппенгейм жгли, раздражали свои тела где-то около 1970-х гг. С тех пор лидерство захватил Берден, который прострелил себе руку, запирает себя на пять дней в багажном ящике, чуть не убил током, едва не принес себя в жертву, случайно не погиб под колесами и т.д. Хотя мужскому боди-арту американских художников с их открытым мазохизмом и недостает театральных ужасов венской школы садомазохизма, от их работ кровь стынет в жилах.

Едва ли не единственной женщиной, занимающейся подобными вещами, является Джина Пани (Париж) — она резала себя бритвой, ела до тех пор, пока ей не делалось дурно, подвергала себя иным пыткам. Ее самоистязания не менее отвратительны, чем мужские, однако они существуют в любопытной, чисто женской атмосфере. Возьмите, например, ее «Сентиментальную акцию» (Sentimental Action), перформанс, который она описывает как «проекцию “внутреннего” пространства», порожденную ощущением «таинственных отношений матери и ребенка, символизирующихся смертью... симбиотических отношений, при помощи которых обнаружи-

ваются разные эмоциональные решения». Используя собственное тело как «проводник», она разбирает на части «первичный образ — красную розу, мистический цветок, эротический цветок, трансформировавшийся в вагину, перестраивая его в наиболее современное состояние, состояние боли» (слова Пане цитируются по работе Вержин). Фотодокументация представляет художницу в белом одеянии, ее лицо скрывает букет роз, а окровавленная рука, проколота шипами в ряд, вытянута перед ней.

Пусть немногие женщины причиняют боль собственному телу, именно страх перед болью, жестокостью и насилием выходит на поверхность их работ. «СОС (Серия Объектов Старификации)» (SOS, Starification Object Series) Ханны Уилке включает перформанс, в котором она без рубашки флиртует со зрителями, пока те жуют резинки; затем она формирует из этих резинок маленькие петельки, напоминающие влагалища и палочки, прилепляя их узорами на свой торс. Она называет их «звездами», играя на сходстве с популярной телеигрой, но это также шрамы, отсылающие к позитивной стороне африканских обрядов, посредством которых женщина обретает красоту и положение в обществе, в то время как их отрицательная сторона связана с реальной болью от «внутреннего шрамообразования» художника. В странных, механистически эротичных фильмах Ребекки Хорн ее тело всегда защищают чудные устройства, напоминающие средневековые орудия пыток; ее контакт с предметами и людьми всегда происходит на расстоянии. С помощью длинных перчаток с жесткими пальцами, щекочущих кожу головных уборов из перьев, клеток, упряжи она достигает любопытного, трогательного сочетания потенциального садизма и нежности.

Иоле де Фрейтас (живущая в Италии художница из Бразилии) сражается с архетипическим страхом женщин перед ножом, применяя его в загадочно прекрасных фотоработах, где иногда появляются фрагменты ее собственного тела, виднеющиеся в похожем на раму зеркале на полу, словно она занята процессом изучения и реконструкции собственного образа. Это явно напоминает нож Майи Дерен между простынями и фильм «Сентиментальное путешествие» итальянской художницы Валентины Берардиноне, где есть «антропоморфизм розы... трансформация... сильные неотвязные муки... и туннели; их доминирующей темой является убийство». В городе Айова-Сити Ана Мендиета воссоздавала зверские картины насилия, когда ниче-

го не подозревающая публика входила в ее комнату или в лес и обнаруживала окровавленное полуобнаженное тело художницы. Кроме того, в серии слайдов она использовала себя как символ возрождения. На одном из них она лежит обнаженной на древней каменной гробнице в Мексике, покрытая мелкими белыми цветами, словно растущими из ее тела; на другом слайде она улеглась прямо на скелет, чтобы «дать ему жизнь»; еще на одном, обмазав себя кровью и облепив перьями, она превращается в «белого петуха», объект поклонения кубинских колдунов вуду. Она рисовала кости скелета на своем обнаженном теле, чтобы стать «видимой женщиной» и провести обряд, в котором она обводит собственный силуэт цветами, языками пламени, землей и свечами.

Значительная часть современных работ женщин, начиная с психологических, с гримом, и кончая теми, где имеет место образ насилия, связана не с мазохизмом, а скорее, с изгнанием злых духов, снятием табу, выявлением и, тем самым, лечением болезненных аспектов женской истории. Прототипами подобных произведений могут быть несколько работ Джуди Чикаго: «Менструальная ванна» (Menstruation Bathroom) в Доме женщины<sup>10</sup>; скандально знаменитая фотолитография «Красный флаг» (Red Flag), автопортрет ниже пояса, демонстрирующий удаление окровавленного тампакса (зрители-мужчины часто принимают его за пораненный член); ее рисунки «отвергнутой», которые вопрошают: «Какое чувство себя отвергнутой? Кажется, будто твой цветок разорвали». На недавней выставке двух художниц в колледже Святой Екатерины города Сент-Пол Бетси Деймон и Кэрол Фишер показали «Образы увечья: Сад» (Mutilation Images: A Garden) и «Образы Себя: Ужасная Мать Кривавой Реки» (Self Images: Terrible Mother of the Blood River), причем многие из этих работ демонстрируют исполненный надежды символ женской трансформации — бабочки (также введенный в феминистскую иконографию Джуди Чикаго). Внешнее сходство бабочки с двойным топором Великой Богини не случайно, поскольку Чикаго выполнила серию керамических пластин с изображением бабочки-вагины и ее истории как прохода, врат, как Венеры Виллидорфской и т. п. Мэри Бет Эдельсон представляет в своих автопортретах символ «Женщины Встающей» — с земли, из моря, с телом, украшенным древними ритуальными знаками, адаптируя эти образы к новой феминистской мифологии. Она также включает в свои работы рассказы, написанные зрителями ее акций: материн-

ские истории, женские истории, истории с героинями, рассказы о месячных и родах, которые все являются частью поиска древнего, естественного, бесстыдного отношения женщины к своему телу.

Джоан Сайман подсказала мне один любопытный аспект всех этих женских работ: ни одна из женщин, обращающихся к собственному телу или биографии, не сделала деторождение или беременность главной темой своей работы. Центральной точкой является пол как таковой; Эдельсон выполнила ряд ритуальных работ с участием своих сына и дочери (как и Деннис Оппенгейм). Перформанс в Доме женщины включал великолепную сцену родов; женщины-фотографы довольно часто обращаются к образам обнаженных беременных женщин, однако для художниц концептуализма это ментальное и физическое состояние, свойственное только женщинам, существует в странной пустоте. Не потому ли, что многие из этих художниц слишком молоды и еще не имеют детей? Может быть, женщины-художницы, которые обычно либо отказываются иметь детей, либо прячут их от публики, хотят, чтобы их принимали всерьез в мире, где занятие искусством жен и матерей считается развлечением? Не потому ли, что биологический аспект женского творчества является проклятием для женщин, которые хотят добиться признания своего искусства? Не связано ли это с нарциссизмом и тем фактом, что большой живот считается непривлекательным в мужском мире? Если бы это было так, разве не взялись бы самые ярые феминистки за тему беременности и родов так же, как они взялись за месячные и старение? Ни одно из этих объяснений не представляется полноценным. Похоже, что недавний подъем феминистского боди-арта вызван процессом разрушения насмешливых мифов, окружающих женский опыт и физиологию. Продолжение рода, возможно, станет следующим табу, которым они займутся, и это сможет сделать более понятными те неуловимые факторы, которые отделяют боди-арт женщин от боди-арта мужчин.

### Примечания

<sup>1</sup> Группа «Гутаи» в Японии тоже создавала подобные произведения в конце 1950-х гг., а «Глаз-тело» Кэроли Шнееман («Обнаженная в Интерьере») датируется 1963 г.

<sup>2</sup> Это продолжается до сих пор. «Пигмалион наоборот» (Pygmalion Reversed) Макса Козлова в «Art-Forum» (ноябрь 1975 г.) является послед-

ним примером такого рода. Там упоминается лишь несколько женщин, занимающихся боди-артом, и среди двенадцати иллюстраций нет ни одной, выполненной женщиной. Кажется, будто он ничего не знает о существовании большой подборки подобного искусства, созданного женщинами, и жалуется, что «очень немногие художницы обращаются к одежде, украшениям, головным уборам...».

<sup>3</sup> В ходе моих исследований европейских журналов по искусству я обнаружила: женщину с распахнутой кофточкой, женское тело, подписанное, как произведение искусства, объявление галереи, написанное на двух огромных женских грудях вызывающего плаката 1940-х гг. с надписью: «Я Экстра, подпишись на меня», рекламировавшего «журнал художников» с тем же названием.

<sup>4</sup> Цитаты 1968 г. взяты из книги Шнееман «Сезанн она была великой художницей» (Cezanne She Was a Great Painter, 1975), а цитаты 1975 г. — из другой книги, опубликованной ею самой, озаглавленной «До самых ее пределов включительно» (1975).

<sup>5</sup> Восковые тотемы Бенглис содержат признанную лабиальную образность; ее работы с покрытыми блестками узелками названы в честь стриптизерш, и все до одной имеют сексуальные коннотации.

<sup>6</sup> Сюзан Могул из Лос-Анджелеса сделала восхитительную феминистскую пародию на мастурбационные действия Аккончи в своей видеоработе с вибратором.

<sup>7</sup> Эта цитата взята из статьи Роберта Кнотта, посвященной гностическому мистицизму и озаглавленной «Миф об андрогине» («Artforum», ноябрь 1975). В том же номере журнала этот предмет рассматривается Уитни Чэдуик, которая отмечает, что на протяжении XIX в. «миф о мужчине-женщине... символизировал современного человека будущего» (курсив Л.Р.Липпард), поглощая, таким образом, женщину полностью, что представляется целью большей части мужского андрогинного искусства.

<sup>8</sup> Я писала о женском искусстве, связанном с костюмами, автобиографичностью и проигрыванием ролей, в «Искусстве трансформации» (Transformation Art. P. 101—108).

<sup>9</sup> Нич процитирован по статье Макса Козлова. В цитируемой ранее статье Кнотта прослеживается связь андрогинности и «бесчисленных мифов о плодородии», в которых используется насильственное расчленение. Чэдуик в уже упоминавшейся статье считает смещение женщины с пьедестала и андрогинность тем способом, при помощи которого мужчины-художники «лишали женщину сексуальности... в качестве защиты от сильного беспокойства по поводу кастрации», ставшего причиной «яростных нападков на естественные детородные функции женщины», варьирующихся от садизма до попытки конкурировать в искусстве с материнством и способностью создать самого художника.

<sup>10</sup> Лесли Лабовитц и Фридерика Пецольд из Германии также выполняли работы, связанные с менструацией, как и Джудит Стейн, Джеки Эппл с ее пугающим автобиографическим текстом и Кэроли Шнееман в ее значительном оргии-хэппенинге «Радости плоти» (Meat Joy) (1964).

Начав с обсуждения связей женского и феминистского искусства, эта статья рассматривает особенности, стратегии и практики феминизма в Калифорнии, как он сложился там в 1970-е гг., обращаясь прежде всего к независимым и образовательным инициативам, подобным Дому женщины в Лос-Анджелесе. Рослер определяет деятельность Феминистской студии-мастерской (ФСМ), функционирующей в его рамках, как «культурный феминизм», отличая его от «радикального феминизма» и «культурного национализма» в силу того, что он пропагандирует «[женский] сепаратизм и свободные изменения в материальной культуре» и частной жизни, а не в сфере политической власти или массового образования. Прослеживая влияние Джуди Чикаго (и Мириам Шапиро), оказанное ими на программу ФСМ посредством акцента на «центральной (т.е. вагинальной) образности», очевидного в «гендерном детерминизме» ФСМ (другими словами, в эссенциализме: биология = судьбе), Рослер указывает на важную роль студии, давшей возможность женщинам работать в благоприятных условиях. Ее проницательный анализ подчеркивает двойственное отношение мира искусства к феминизму, а также затрагивает различные подходы, с помощью которых каждая конкретная женщина-художница идентифицируется с феминизмом в ходе ее карьеры в мире искусства. Отмечая недостаточное количество работ по феминистской критике искусства, Рослер рассматривает деятельность четырех женщин-художниц — Сьюзан Лейси, Лорел Клик, Айлин Гриффин и Линн Хершман — и, сопоставляя их работы с другими направлениями в искусстве перформанса, выявляет то, как их стратегия и тактика изменила представление о частном опыте женщины в публичном пространстве.

*К.Д.*

Марта Рослер

## **Личное и общественное: феминистское искусство в Калифорнии\***

Феминистское искусство Калифорнии имеет весьма характерные особенности, хотя оно находилось под влиянием и в свою очередь само повлияло на теорию и практику в мире искусства и даже в областях за его пределами. Прежде чем обратиться к специфике калифорнийской арт-сцены, следует сделать несколько общих замечаний. Для начала хочу провести различие между «женским искусством» и «феминистским искусством», так как, очевидно, не все женщины

---

\* Art Forum. 1977. Печатается с разрешения автора.

являются феминистками. Отождествление с движением художниц также не предполагает обязательной принадлежности к феминизму, который я рассматриваю как критику отношений экономического и социального подавления, а также участие в коллективных общественных акциях. И конечно, считать себя феминисткой не значит делать феминистское искусство<sup>1</sup>. Тем не менее есть уверенность, что в настоящее время работа всех художниц будет оцениваться исходя из общих представлений о феминизме. Частично это связано с тем, как именно понятие «женское искусство» обрело категориальное значение. Формирование данной категории в начале 1970-х гг. свидетельствовало о важном акценте в сопровождающем искусство дискурсе. Появившись в тот самый момент, когда особое внимание стало уделяться субъектности и субъективности в искусстве, идея «женского искусства» явилась реакцией на общественное давление, суммируя которое можно говорить об энергичных попытках женщин добиться полноценного участия в жизни общества. Одинаково безумствуя, как считают некоторые, «художницы» и «феминистки» имели тенденцию к объединению, и это не удивительно, так как движение женщин-художниц своим возникновением, риторикой и целями действительно было обязано женскому освободительному движению. В начале 1970-х гг. отсутствие четких границ между феминизмом в политике и искусстве выглядело преимуществом, а единство и энергия женского движения, казалось, избавляли от необходимости более тонкого разграничения понятий. После этого начального этапа, однако, возникло большое теоретическое разнообразие.

Группа, в настоящее время работающая в Доме женщины в Лос-Анджелесе, разработала влиятельную версию феминизма, на которую отовсюду откликнулись феминистки из мира искусства. Арт-феминизм в Калифорнии, в отличие от Нью-Йорка, базировался главным образом в школах искусств. Он был скорее образовательным, чем конфронтационным<sup>2</sup>. Среди наиболее важных программ и институций следует выделить женскую программу Джуди Чикаго в Государственном колледже Фресно в 1970 г., которая в 1971 г. была в качестве «программы феминистского искусства и женского дизайна» переведена в Калифорнийский институт искусств, находящийся неподалеку от Лос-Анджелеса (и осуществлялась под руководством Мириам Шапиро и Чикаго в 1971—1973 гг. и одной Шапиро в 1973—1975 гг.). Существовала также галерея «Женское пространство» (Womanspace Gal-

legу) и другие инициативы Дома женщины (последовательно в двух разных местах), которыми руководили многие женщины, включая Гретхен Гликман, Беверли О'Нил, Ванду Весткоут и Джуди Чикаго. Феминистская студия-мастерская (ФСМ), основанная в 1973 г. Чикаго, дизайнером Шейлой де Бретвиль и искусствоведем Арлен Рейвен, сейчас является основным обитателем Дома женщины. «Женское пространство» и другие галереи закрылись. ФСМ (возглавляемая сейчас де Бретвиль, Рейвен, историком Рут Искин, дизайнером Хелен Рот, художником Сьюзан Лейси и писателем Диной Мецгер) с ее «Расширенной программой» и другими видами деятельности в настоящее время является единственной, в рамках которой происходит обучение женскому искусству в Калифорнии. Любая дискуссия о феминистском искусстве в Калифорнии должна принимать во внимание деятельность Дома женщины. В этом эссе я рассматриваю Дом как главную теоретическую инстанцию в области феминистского искусства Южной Калифорнии.

Образовательные функции Дома женщины превратились в некоторую проблему для его основательниц: перетянув одеяло на себя, Дом не стал местом встреч признанных профессионалов, как предполагали Чикаго и другие. Он практически перестал быть центром для художниц, которые ранее участвовали в деятельности галереи «Женское пространство» или в первом варианте Дома. Его «культурный радикализм» оттолкнул многих состоятельных сторонников ранних начинаний Дома, поставив его на грань убыточности. Местоположение создало еще одну проблему: недостаток денег навязал выбор места, которое находилось далеко от постоянных посетителей, а отношения с испаноязычным районом, на окраине которого располагается Дом, до настоящего момента носят сугубо спорадический характер. Однако было бы несправедливо обвинять женщин, работающих в Доме, в том, что они не проявили достаточного героизма в своей общественной работе, особенно если принять во внимание то огромное уважение, которым пользуется данная институция до сих пор. Тем не менее, исходя из современной демографической ситуации в мире искусства, несдержанная риторика «сообщества всех женщин» открывает двери обвинениям в исключительности и замкнутости, пусть и несправедливым.

Несмотря на эти трудности, Дом женщины с продолжающимися программами и спонсированием культурных мероприятий — значительное явление в женском искусстве Южной Калифорнии, хотя, конечно, есть художницы, которые

не проявляют интереса к его деятельности, а также независимые художницы-феминистки, многие из которых находят поддержку вне сферы искусства<sup>3</sup>. Ту разновидность феминизма, которая существует в рамках Дома, можно охарактеризовать как «культурный феминизм», по аналогии с «культурным национализмом». Культурный национализм определяет расу и национальность как главный источник социального угнетения. Культурный феминизм, соответственно, отводит эту роль гендеру. (Это направление тесно связано с так называемым радикальным феминизмом, который подробно анализируется такими авторами, как Суламифь Фаярстоун и, в некоторой степени, Кейт Миллет). Искусство, конечно, *есть* феномен культуры, но ценность термина «культурный феминизм» заключается в том, что в целом в Доме женщины разделяют идеи ориентированных на культуру движений, которые стремятся скорее к сепаратизму и индивидуализму материальной культуры и образа жизни (и, возможно, труда), чем, скажем, к попыткам реализовать программу всеобщего образования, агитируя за политическую власть, что является хорошо известным путем к социальным переменам. Они скорее делают упор на развитие альтернативных сообществ, чем борются за контроль над существующими институциями.

Теоретические поиски в Доме женщины в какой-то степени, возможно, восходят к идеям Шапиро и Чикаго, хотя некоторым эти представления кажутся само собой разумеющимися. Эти художницы разошлись достаточно быстро, в том числе и в вопросе, должны ли женщины работать в рамках существующих институций или все-таки за их пределами, — и обе недавно вернулись к более частным проблемам (Шапиро — в Сохо, Чикаго — в Лос-Анджелесе). Но их размышления послужили основой для многого, что произошло позднее. Доказывая свою солидарность с другими женщинами и артикулируя собственный опыт угнетенности, при сохранении своих нефигуративных стилей, каждая из этих художниц дает в своих работах иконографию женского, достаточно тщательно замаскированную, чтобы работа «прошла» в мире искусства (определяемом мужчинами), который не потерпел бы подобной иконографии. Являясь лидерами и теоретиками, они обобщили это описание в широко распространенном ныне утверждении о конкретной женской образности, часто в формах, предполагающих мотивы «сердцевины» (т. е. вагинальные мотивы. — *Прим. ред.*), независимо от того, осознанно или неосознанно они

используются. Этот тезис, который, похоже, был призван привлечь всех художниц, вызвал как большой интерес, так и неприятие его, особенно в Нью-Йорке. Шесть лет спустя многие жительницы Нью-Йорка (такие, как историк искусств Линда Нохлин и писательница Синди Немзер) продолжают относиться к нему негативно.

Феминизм сыграл большую роль в оспаривании мифа об определяемой мужчинами универсальности в искусстве, но мир искусства не принял ни одного из предложенных изменений в формулировках смысла искусства и, конечно, ни одного, которое определялось бы с точки зрения женщин. Теоретические различия между взглядами женщин из Нью-Йорка и Южной Калифорнии вращаются вокруг идей, которые до сих пор оказывают ограниченное воздействие на творческий процесс. Тем не менее для многих более молодых женщин здесь, в Калифорнии, идеи Чикаго и Шапиро имеют силу закона. Несмотря на то, что они не признаны повсеместно, некоторые версии гендерного детерминизма<sup>4</sup> лежат в основе той концепции феминистского искусства, которой в общем и целом следуют в Доме женщины.

Можно было бы предположить, что тип анализа, которого придерживаются в Доме женщины, предполагает в гендере нечто основополагающее — если не для бытия вообще, то по крайней мере для патриархального общества. Хотя, безусловно, не существует единого мнения о том, насколько активно следует принимать участие в деятельности доминирующих культурных институций, представляющих самые разнообразные интересы — от гетеросексуальности до организации художественных выставок. Дух Дома женщины таков: социальные изменения достигаются посредством феминистского образования<sup>5</sup>. Идея состоит в том, чтобы научить женщин распознавать свои нужды и использовать личные и коллективные источники энергии. Кроме того, женщины здесь хотят легализовать женские виды деятельности (и женские «слабости»), независимые от вмешательства мужчин. И наконец, здесь хотят помочь женщинам войти в мир искусства.

Такая разумная степень обособленности не предполагает бесконечных схваток с индивидуальным и институциональным сексизмом, что дает возможность заниматься творчеством и демонстрировать свои произведения многим женщинам, которые в иных обстоятельствах не смогли бы этого сделать. Это также не позволяет проблематике феминизма угаснуть и обеспечивает ей позитивную поддержку критики.

Использование таких источников энергии особенно ценно сейчас, когда женское движение пережило первую вспышку воинственности и под давлением крайне консервативных социальных тенденций его идеи и цели оказались под угрозой. Женщины в Доме пользуются преимуществом групповой поддержки. В то же время их оборонительная стратегия имеет тенденцию затушевывать противоречия и полагать, что небольшая группа работников культуры будто бы способна изменить мир. Кроме того, Дом женщины привлекает женщин, для которых искусство играет преимущественно терапевтическую роль и чье искусство не вполне отвечает требованиям чистоты и совершенства техники.

Точка зрения, существующая в рамках Дома женщины, отражает ситуацию, обычную для общественных движений: риторика опережает программу и практику, при этом первая тяготеет к сепаратизму и ограниченности рамками сообщества, а вторая к реформизму, но это может быть просто различием между стратегией и тактикой. Обобщая опыт Дома женщины и пытаясь увидеть результат, к которому приводят эти идеи, я обеспокоена некоторыми проблемами и парадоксами. Первое и главное — тревожит то, что поиск успеха в мире искусства неотделим от его радикальной критики. Как я уже отмечала, признание миром искусства женского художественного движения (таким, каково оно есть) происходит просто потому, что феминизм объявляется отошедшим в прошлое. Возникает проблема: новые элитные кадры «художниц-феминисток» достигнут успеха в мире искусств, а признание их в качестве специфической категории производителей искусства может не допустить признания работы других женщин. Звезды-женщины в той же степени, что и звезды-мужчины, могут эксплуатироваться или оказаться запутавшимися. Более важным, возможно, является то, что новая категория художников, признанных в уже устоявшихся институциональных условиях, создаст у арт-мира иммунитет к попыткам изменить сами эти условия признания. Есть и еще одна проблема, вызванная новым акцентом на традиционные женские ремесла (шитье, роспись фарфора, создание картин из цветов, узоров для вышивания, изготовление лоскутных одеял и т.п.) во имя «женской культуры». Убереечь эту работу от пренебрежительного отношения к ней просто потому, что это женская работа, конечно, важно, но важно и признать, что многие из этих видов деятельности развивались в условиях угнетения и доиндустриальных производственных отношений. Некритическое прославление [традиционных женских ремесел] может оказать

неожиданную поддержку иллюзиям отдельных личностей и миру, рожденному в тех условиях.

Участие женщин в сфере искусства является необходимым условием переосмысления не только системы искусств, но и всего общества. Но едва ли есть необходимость доказывать, насколько сомнительна та точка зрения, что структурные изменения [в обществе] могут быть вызваны изменением точки зрения или правил поведения в сфере искусства. Приводит ли изменение в сознании к социальным изменениям или следует за ними — это предмет классической дискуссии, но маловероятно, чтобы наведение порядка в мире искусства навело порядок в обществе. В конце концов утопическая риторика «общества всех женщин», в которой сексизм представляется чем-то не имеющим никакого отношения к социальным данностям, более популярна среди (белых) женщин среднего класса, чем среди представительниц рабочего класса, для которых, как правило, существует иной порядок приоритетов в исправлении общества.

Критика, набросок которой представлен здесь, исходит из того, что мир искусства нуждается в большем, а не меньшем количестве феминистских теорий, что предполагает развитие более тонченных теорий феминизма и разработку их взаимоотношений с культурным производством. «Феминистская критика» обычно рассматривается как периферийная деятельность, и занимающиеся ею не пользуются общим уважением. Критики, сочувствующие феминизму, как кажется, неохотно теоретизируют — отчасти по причине того, что заняты животрепещущими вопросами, отчасти просто потому, что их так мало, отчасти из-за озабоченности вопрошанием о смысле искусства (что является сердцевиной вопроса о том, каким могло бы стать феминистское искусство)<sup>6</sup>. Они по большей части сосредоточены на описаниях и толкованиях, в то время как другие женщины из мира искусства вообще склонны отказываться от любого феминистского теоретизирования (об искусстве, и даже о более широких вопросах) как навязанного извне и элитистского.

Сегодня, всего пять-шесть лет спустя после того, как последовательная феминистская точка зрения была убедительно артикулирована в мире искусства, произошел некоторый откат назад. Феминизм потерял привлекательность, которой в определенный момент обладал, и в настоящее время существует достаточное институциональное давление, чтобы вызвать отказ от него части женщин. Это не стало откровением для тех, кто не проявлял особого интереса к феминизму конца

1960-х гг., но даже женщины, работавшие с идеями и материалами, впервые артикулированными в рамках феминизма, прекратили поддерживать марку<sup>7</sup>.

Женщины-художницы сталкиваются не просто с культурным консерватизмом, который препятствует формированию критического сознания. Они также вынуждены бороться с интенсивными нападениями на левую критику в мире искусств. Феминизм — это «политика», и, исходя из примитивного двухполюсного определения, в искусстве ты можешь быть либо «политичным», либо нет. (Не быть «политичным» означает представлять «индивидуализм», «либерализм» или в контексте искусства «гуманизм».) К политическим взглядам относятся толерантно до тех пор, пока они могут трактоваться как причуды персонального стиля. Я знала многих художников, мужчин и женщин, чьи работы выражали достаточно определенную политическую позицию, но сами они полностью отрицали это, и наоборот, тех, чьи работы имели весьма отдаленное отношение к политическим установкам, но авторы которых придерживались твердой политической линии в своих взглядах.

При таких условиях назваться феминисткой и делать работу, которая кажется феминистской, значит рисковать быть увиденной в качестве рабочей лошади, занимающейся «политическим искусством». Некоторые женщины, чьи работы вписываются в феминистские жанры, затуманивают вопрос, отрицая их общественное значение. Другие называют себя феминистками, создавая явно антифеминистские работы, например, некритически воспроизводя объективации женщин. Многие художницы относят себя к феминисткам, просто используя определенные материалы (такие, как ткань) и, возможно, определенные образы и технику или даже просто агитируя за то, чтобы больше женщин было представлено в художественных институциях.

Я столкнулась с недостатком цельной социальной и политической критической позиции у ряда слушателей Дома женщины, так как культурные решения социальных проблем имеют тенденцию скатываться к бездумному принятию чужих взглядов. «Культура» в таком случае всегда противопоставляется «политике», которую радикальные феминистки представляют как мужскую игру. Но в Доме женщины представлены и влиятельные женщины с более широкими взглядами на феминизм. В самом деле, существует много художниц в разных городах, которые обладают глубокими знаниями о феминизме как критике, а их деятельность как актив-

сток наполняет их искусство жизнью; новая теория порождает новые практики. Ряд художниц «младшего поколения» в Калифорнии создают работы, примыкающие к феминизму, и формы, выбранные ими, исходят из этой цели. Я рассмотрю несколько работ четырех художниц, две из которых связаны с Домом женщины.

Изначально в движении женщин-художниц важной темой феминистской работы было выражение себя как Другой, используя термин Симоны де Бовуар. Феминистское искусство утверждает себя как практику (взбунтовавшейся) Другой, как форму партизанской деятельности. Деятельность мятежника должна способствовать возникновению собственных текстов, но накопленные тексты прошлого, созданные художниками и критиками, затрудняют соотнесение нового содержания с традиционными формами, такими, как живопись или скульптура. То или иное новое произведение со всей отчетливостью предлагает новые определения известных понятий, не разделяя этот труд между художниками и критиками; оно просто инкорпорирует язык. Иногда оно опирается на формальную или контекстуальную переработку унаследованного содержания.

Некоторые ранние работы художниц Западного побережья использовали глубоко символические образы, отождествлявшиеся с угнетением женщин. Здесь важной формой был «перформанс» — театрализованная репрезентация той или иной деятельности, часто предполагающая новое понимание пространства. Некоторые из этих работ показывали традиционные женские клише как нечто навязанное женщине извне — целью здесь было продемонстрировать, насколько негативные последствия они могут иметь для внутреннего мира женщины, и как-то ограничить такие последствия. Ранние перформансы, такие, как те, что проводились во Фресно, Калифорнийском институте искусств и Женском доме<sup>8</sup>, опирались на привязанную к конкретному месту и времени атмосферу хэппенингов с их бедностью материала и вниманием к повседневности, с сильно выраженной склонностью к экспрессионизму. Они были задуманы, чтобы спровоцировать эмоциональную реакцию у зрительниц, заставляя гнев работать на освобождение энергии, затрачиваемой на «принудительный труд» по ведению домашнего хозяйства. Пародируя и доводя до предела пассивные, зависимые и депрессивные роли, навязываемые женщинам (и обозначенные в этих работах символическими одеждами вроде фартука или манерой поведения), художницы разрушали эти роли.

Предпосылки подобных работ включали в себя идею пер-  
вобытного ритуала, который давно служил в искусстве сред-  
ством обращения к универсальным психическим структурам.  
Феминистские перформансы доказывали общность женского  
опыта — общее угнетение, общие реакции. Необходимость  
создавать коллективный проект, одновременно избегая того,  
что Гарольд Розенберг осмеял как «вменяемое содержание»<sup>9</sup>  
(рационально просчитанное, запрограммированное), может  
помочь объяснить этот поворот к псевдоритуализированному  
искусству. Этот антирационализм, однако, соотносим и с  
идеями женской образности в живописи и скульптуре: подав-  
ляемое культурой содержание прорывается в метафорах, ко-  
дируемых как сны и мечты. Я вижу феминистские перфор-  
мансы, как и хэппенинги, из которых они выросли, в нераз-  
рывной целостности с абстрактным экспрессионизмом (по  
Розенбергу). Очень похожие на хэппенинги (которые сами  
восходят к футуристическим, дадаистским и сюрреалистиче-  
ским перформансам), они представляют собой возврат мате-  
риала повседневной жизни в абстрактное искусство, которое  
превратило «личный миф» в почти невразумительный и все  
более формалистский набор стратегий пробуждения челове-  
ческого.

Иногда феминистские перформансы, казалось, предпо-  
лагали, что общая для всех, но репрессированная внутрен-  
няя реальность, предшествовавшая патриархальной цивили-  
зации и продолжающая существовать вопреки ей, может  
стать позитивной силой перемен. Но эта идея гораздо более  
убедительно и точно была сформулирована, скажем, нью-  
йоркской художницей Мэри Бет Эдельсон и другими фана-  
тичными адептами культа Богини. Чикаго, Шапиро и боль-  
шинство других женщин, связанных с феминистскими про-  
граммами, — прагматики, а не мистики<sup>10</sup>. Они объясняют  
умонастроения скорее социальными условиями, чем уни-  
версальными ментальными структурами. Их скорее соци-  
альный, чем метафизический уклон, однако, выражен не  
слишком ясно, между тем как тезис о «женской образности»  
с ее эквивалентами в перформансе приводит именно к не-  
однозначности источника происхождения этой образности;  
так что неоднозначность понимания личности — эссенциа-  
листское против интеракционистского (социально обуслов-  
ленного. — *Прим. ред.*) — может быть, полезно было бы со-  
хранить.

Ранние перформансы полагались на соответствие между  
символами и значениями, осознаваемое аудиторией, скорее

подразумевая некоторое содержание, чем определяя его. «Омовения» (Ablutions, 1972), коллективный продукт мастерских Дома, были представлены Чикаго, Сьюзан Лейси, Сандрой Оржел и Авивой Рахмани. Все очень характерно. Почки, ванны, полные «крови», тысячи яиц, мокрая глина, метры канатов и цепей, завернутые мумии, постоянно звучащая запись голоса женщины, рассказывающей о том, что ее изнасиловали, — все было использовано для того, чтобы очертить экзистенциальные условия бытия женской части человечества.

Прямота подобного рода работ частично покоится на предложении разоблачений, повышении коллективной сознательности и на чем-то вроде демонстрации изгнания бесов. По мере того как проблемы феминизма становились широко известными, феминистские перформансы уходили от своих первоначальных, наиболее экспрессионистских стратегий. Когда времена изменились, перформансы стали еще более взвешенным и признанным видом искусства. Сфера их интереса — в общем и целом это сознание — сегодня принимается, а иконография уже просто предъясняется, и ее не надо бесконечно определять. Работа стала менее ритуальной, более метафорической. Кровь, органы, завернутые фигуры теперь появляются редко, так как стратегия перформанса перешла от горестных стенаний к объяснениям. Вместо этого подчеркивается прямая речь (присутствовавшая уже в «Омовениях») как средство, развивающее коллективизм. Феминистские перформансы в Южной Калифорнии сейчас в большей степени, чем раньше, фокусируются на какой-нибудь одной социальной теме, вроде проституции или изнасилования.

В то же время некоторые авторы феминистских перформансов, не связанные со студийными программами и со своими менее экспрессионистскими предшественницами, стали более театральными. Элеанор Энтин (бывшая жительница Нью-Йорка, сейчас живущая в Сан-Диего) в 1969 г. сделала миниатюрную фотоэпопею о потере веса, иронически озаглавленную «Резьба по телу: Традиционная скульптура» (Carving: A Traditional Sculpture), в которой тем не менее использовала (нетрадиционно) приемы минимализма. Сейчас Энтин (которая раньше была актрисой) работает над пародийно-героической серией перформансов, основанной на художественной исторической литературе. Кроме того, она снимает, используя фото- и видеотехнику, театрализованные исторические драмы, в которых принимают участие ее друзья и знакомые. В то время как художники-мужчины, напри-

мер Пол Маккарти, продолжают следовать экспрессионистски-истерической тенденции, основанной на феминистских перформансах, которые можно было видеть в нью-йоркском Живом Театре (Living Theatre), или перформансах Кэроли Шнееман середины 1960-х гг., вроде «Радостей плоти» (Meat Joy), или работах Рафаэля Ортиса, где расчленялись цыплята, большая часть перформансов изменила направление. Бонни Шерк, художница из Северной Калифорнии, чьи перформансы в начале 1970-х гг. были неброскими действиями одиночки в дегуманизированном городском пространстве — скажем, ее одинокий обед в строгом деловом костюме посреди скоростной автострады, — сейчас возглавляет полномасштабный проект сообщества «Ферма» (The Farm) неподалеку от автострады в Сан-Франциско. С другой стороны, Барбара Смит, достойная всяческого уважения перформансистка, известная тонкими символическими ритуалами, делает более социально ориентированные перформансы (некоторые — в сотрудничестве с художницей из Лос-Анджелеса Нэнси Буханан).

Возвращаясь к художницам из Дома женщины, я хочу остановиться на двух из них, чьи работы можно считать очень показательными. В качестве слушателей студийных программ они начинали делать перформансы в начале 1970-х гг. В последнее время их работы отошли от первоначальной экспрессивности. Их новые произведения уделяют существенное внимание языку как средству угнетения и одновременно как инструменту освобождения.

Сьюзан Лейси решила стать художницей, когда работала с Джуди Чикаго во Фресно. Она перешла вместе с программой в Калифорнийский институт искусств, где училась вместе с Аланом Капроу, главным из тех, кто начинал ставить хэппенинги в Нью-Йорке. Лейси сейчас — преподаватель ФСМ в Доме женщины. Ее перформансы слишком сложны, чтобы описать их, в дальнейшем я буду обращаться лишь к отдельным элементам ее работ. Для Лейси характерно метафорическое использование органов животных (как в коллективной работе «Омовения»). В работе «Конструкция ягненка» (Lamb Construction), тема которой — роды и появление на свет, тело животного является объектом, корреспондирующим с женской душой. В «Картах» (Maps, 1971) и других перформансах действуют люди, которые пытаются собрать животное из органов заново, — псевдорационалистическое воплощение навязчивой идеи самореконструкции. Длинные веревки, иногда связывающие зрителей и Лейси или эти органы животных,

намекают на общее преступление и в то же время парадоксальным образом «создают» гипотетическое человеческое общество.

Лейси работает с подобными метафорически выраженными оппозициями. Ее работа отличается, скажем, от взрывных оргий венского художника Германа Нича тем, что в ней есть когнитивное, коммуникативное измерение; многие из ее тем укоренены в языке. Определяя вещи через парные оппозиции, она выстраивает набор субституций, используя понятие «тело». Это может означать противопоставление личности и тела; внутреннего, тайного «я» и публичной идентификации; женской сущности и мужской; и даже арену культурной борьбы за самоопределение в ее противопоставлении частной, неприкосновенной территории. Используя тела животных как аналогию, она приводит в соприкосновение концептуальное и конкретное. Для Лейси туши животных — это дублиеры собственного тела, дающие метафорическое выражение распространенной языковой подмене «женщины» «куском мяса» — и отсылающие к тому овеществлению женского тела, которое так явственно проявляется в проституции и порнографии.

Художница тщательно разрабатывает идею «инаковости» с двух сторон. Если только мужчины определяют субъективность, то субъективность женщин отрицается, следовательно, если только мужчины — в полном смысле люди, то женщины — это животные. Лейси, как и Шапиро, отождествляет себя с животными<sup>11</sup>, а также со зверством людей, которые формируют тела животных и контролируют их жизни, убивают и едят их (и сама она ест мясо до сих пор). В недавнем перформансе она сыграла Франкенштейна, создателя монстра из сшитых частей человеческого тела, а также самого монстра. Она моделировала миф о своем происхождении в качестве детеныша Дракулы, выросшего с поврежденными клыками в крошечном Васко в Калифорнии. Раздираение, разрывание на части и потребление не отсылают ее, как Нича, к неизбежному побуждению человека к насилию, скорее, к психическим изменениям. Она проявляет интерес к трансформации зверь/человек и переселению души в другое тело. Последняя оппозиция выглядит завершающей: рационалистские подмены дополнены тихим эксцентричным мистицизмом.

У Лейси интерес к телам и внутренним органам явно медицинского происхождения. Клинический подход к расчленению придает ее работе дух бесстрастного авторитетного

источника, приводящего в ужас и смешного одновременно, что является контрастом по отношению к ее более богатым демонстрациям зверства. В некоторых из последних работ используются более сдержанные возможности фотографии<sup>12</sup>, с ее чистотой и прозрачностью. «Три истории любви» (Three Love Stories) состоит из голого нарратива, основа которого — в метафоричности тела. Сердце в банке на кровати, застеленной белой простыней, сопровождается сентиментальной историей. «У нее была хорошая грудь» (She's got a good set of lungs) показывает Лейси, которая пытается надуть коровьи легкие. Лейси эксплуатирует свою худобу. В серии открыток она сидит обнаженная за кухонным столом, поедая куски курицы, названия которых обозначены на карточках, показывая эти части тела на себе — она одновременно и поедающая, и поедаемая. В «Падении» (Falling) несколько отпечатков черно-белых фотографий ее самой, падающей или прыгающей, надорваны в различных местах, и в разрывах видны цветные снимки внутренних органов. Репрезентация внутреннего предполагает и большую «реальность» (цвет, крупный план), и меньшую «реальность» (отрезанные, лишённые индивидуальности, хранящиеся в бутылках), чем репрезентация внешнего.

Оперный замысел работ Лейси, требующий нескольких уровней текста и открытой метафоричности, разделяла Лорел Клик, которая училась вместе с Ритой Йокой в одной из программ Фресно, а сейчас преподает в Доме женщины. В «Самоубийстве» (Suicide), представленном во Фресно в 1972 г., она разыграла самоубийство, забрызгав обнаженное тело красной краской. Два «анонимных мужчины» (их играли женщины) добились ее, два других оплакали и похоронили под прозрачным пластиком. «Мужчины» говорили нараспев по очереди, изображая традиционную реакцию на самоубийство: «Как она могла так поступить, не подумав о своей матери». Здесь социальный язык звучит максимально жестко, отвергая все личные мотивы с неумолимой убедительностью. Подобно больному Ипполиту в «Идиоте» Достоевского, можно уничтожить самого себя, чтобы не дать неизвестным силам осуществлять полный контроль над собой; свобода выбора — душевная сила — оказывается выше выживания физического. Однако в «Самоубийстве» личное решение показано с иронией, как выбор вынужденный.

«Сознательное — бессознательное» (Consciousness-Unconsciousness, 1974) — изошренный перформанс, показанный в Доме женщины, исследует те же оппозиции. Клик отказыва-

ется от пищи, которую ее подруга предлагает ей, а в это время позади, на слайдах показывают меню Клик предшествующих недель, способное вызвать идиосинкразию. На пленке звучат избитые фразы из ежегодников: «послушному ребенку», «крикуну». Клик укладывает людей на кровать, накрывает их черными простынями, затем поднимает их. Постоянно повторяется запись о терроре, на двух дорожках, одна — на литературном языке, другая — ненормированная: безликий язык борется с естественной речью. Пока ее подруга ест, Клик делится с публикой своими секретами. Когда реквизит убирают со стола, Клик, в одиночестве, поедая чипсы из пакета, твердит публике: «Я не совершенна». Она кажется одержимой абсолютными ценностями — иначе зачем бы ей заботиться о совершенстве?

Последняя работа Клик зависит от прямой речи в еще большей степени. Она разговаривает со зрителями, объясняется с ними. Во время перформанса об анорексии, патологическом отвращении к пище, которым страдают, главным образом, красивые молодые женщины из хороших семей, Клик рассказывает о своих отношениях с матерью. Затем она пытается говорить с муляжом пениса во рту. Для нее пища и сексуальность связаны (известная теория об анорексии объясняет ее как попытку спрятать знаки сексуальной зрелости). Рот и влагалище путаются — *vagina dentata*. Есть и другие неясности: что значит ввести что-то (пенис, пищу) внутрь тела (через влагалище, рот), т.е. питание (тела, личности). Клик рассказывает зрителям о фелляции (*fellatio*) — насильно накормленная, неспособная ни говорить, ни есть. Она кажется более пессимистичной, чем изобретательно выживающая Лейси. Я полагаю, что для Клик «язык самости» является чрезвычайно личным и не годным для общения с другими. Лейси сплетает готические истории о крови и плоти (проливая собственную кровь по сцене), превращая защитные фантазии в соблазнительные повествования. Клик в противоположность этому избегает фетишизации фантазий, которые выдумываются, чтобы отвести боль. Ее интересует демонстрация «секретов» в благоприятных условиях. В одной из работ она делится секретами с женщинами, сидящими напротив. В короткой программе на радиостанции КРФК в Лос-Анджелесе в 1976 г. она и слушатели, звонившие ей по телефону, опять делились секретами — в основном о сексе. Для нее секреты репрезентируют освоенное насилие, впускание в себя репрессивных стандартов. Она заставляет нас осознать, как индивидуалистская культура использует «психологические» маневры, чтобы по-

давливать людей, в особенности женщин. Клик рассматривает перформансы как коллективное рассеивание того, что она называет «дурными чувствами»: отравляющих психику, глубоко усвоенных представлений о себе, основанных на сексуальности и обнаруживающих самые мощные средства контроля со стороны общества.

Лейси предоставляет слово коллективному дискурсу с тем, чтобы взять под контроль то, что она называет «произведением, формирующим сообщество». Она и другие художницы выбирают женщину, которая художницей не является, для совместной работы, так в галерейных условиях они создают временное символическое сообщество, в рамках которого каждая находит способ выражения себя. Лейси определяет эту работу как «называние» и «акт самоопределения». Кульминация работы для самой Лейси — ее публичное признание себя «женщиной, которую изнасиловали», «проституткой» и «женщиной, которая любит женщин». Называя себя тем, кем она не является, Лейси выступает против общественной тактики, вызывающей раскол среди женщин из иных слоев различных категорий, заставляющей их идентифицировать друг друга как Другого.

Формулировки Лейси специфически сексуальны. Отождествление существенно женского с принятыми в обществе предельно очерняющими, преимущественно сексуальными характеристиками представляет постоянно повторяющуюся тему женского искусства. Ему приходится иметь дело с распространенным взглядом на художника как вечного аутсайдера, а также с радикальной феминистской настойчивостью на определении женщин как эксплуатируемых. Подобно рассуждениям о «третьем мире» новых левых, это может вызвать подозрение в оппортунистической эксплуатации рабочего класса. Жизнь женщин из рабочих, безусловно, является легитимной темой, но в мире искусства это является предметом для искажения фактов. Богему обычно привлекает жизнь не рабочих, а так называемых низших слоев населения. Возьмите работу Дайаны Арбус. Часто заявляют, что ее портреты — метафорические образы ее самой. Но эти акты самовоплощения, если они таковыми являются, делают людей, изображаемых на ее фотографиях, невидимыми в большей или меньшей степени — нереальными, превращенными в символы. Если этого можно достигнуть с помощью обычной фотографии, то, конечно, возможны и другие средства.

Искусство об отверженных — сложная вещь. В феминизме среднего класса проститутки и, скажем, танцовщицы топless

изображаются чаще как женщины, которым недостает субъективности и самоанализа по отношению к собственному телу. Но проекции среднего класса также охватывают «полусвет» («demi-monde», если использовать старый термин) как общественный слой, в котором никто не пытается направить вашу мысль в сторону того, что (ваша) жизнь легка; мир без сладких разговоров и без вины — тактика психологической борьбы, которая занимает феминизм среднего класса. Когда художницы (среднего класса) расстаются с комфортом и вступают в небезопасный мир, их награждают вниманием, возможно, завистью или восхищением. Но очень легко превратить чужую реальную жизнь в туристическую метафору собственного психологического гнета. Очень трудно бывает провести линию между работой, которая освещает преследование (особенно сексуальное) женщин, и работой, которая эксплуатирует эту тему. Сосредоточенность на психологических, а не экономических аспектах ведет к еще большему запутыванию проблемы.

Идея о женщине, «которой нечего терять», которая обладает только телом как чем-то второстепенным, что и превращает ее в героиню, а жизнь — в приключение, незаметно переходит в романтическую идею о проститутке как ренегате индивидуализма, героине-жертве, которая побеждена в борьбе, ее самоопределение имеет горьковато-сладковатый привкус, как у Наны в «Жить своей жизнью» (Vivre sa vie) Годара, как у безымянной самоубийцы из перформанса Клик. В поисках любви она сталкивается с силой гораздо большей, чем ее «джон» (клиент проститутки. — *Прим. ред.*), который должен поддаться страсти и заплатить проститутке за то, что позволила это сделать. (Такое викторианское прочтение ситуации обычно не без некоторого озлобления предлагается мужчинами.) Или в менее романтическом варианте проститутка в конечном счете оказывается женщиной, которая прямо говорит об обмене деньги — секс.

Пару лет назад Сьюзан Лейси начала работу о проститутках, изучая, как ее жизнь «пересекается с их жизнями», следуя логике мысли о неразрывной связи, если не принципиальной идентичности женских жизней. Эта работа продолжается и до настоящего момента рассматривается как репрезентация социального мира проституток, мест, где они бывают, их отношений между собой. Лейси общалась с группой проституток из Лос-Анджелеса, и в нескольких зарисовках, которые она представила, — аннотированные карты мест и передвижений — она не дает ни морального, ни экономического анализа.

Отсутствие комментариев может затемнить условия эксплуатации, на которых основана жизнь этих женщин, оно скрывает классовые и расовые различия между девушками по вызову и уличными женщинами. Работа ведется для того, чтобы составить карту мира, который большинство людей видят лишь фрагментарно, и заменить стереотипы очевидным. Лейси работала с Марго Стрит Джеймс<sup>13</sup>, основательницей COYOTE (Call Off Your Old, Tired Ethics), профсоюза проституток Сан-Франциско. Конечно, характеристика городской жизни Сан-Франциско включает большую космополитическую толерантность<sup>14</sup>, и, в отличие от Лос-Анджелеса, это город, в котором действуют профсоюзы. Как утверждает Стрит Джеймс и члены ее союза, проститутка в действительности является женой, с которой сорваны одежды, женой без вуали романтической любви, призванной скрыть тот факт, что замужество — это секс по найму. С их точки зрения, проститутка — это представительница мелких буржуа, деловая женщина, несправедливо преследуемая за то, что делает явной природу сексуальных отношений при капитализме. Она одновременно представляет собой и архетип жены (жертву), и ее противоположность (предпринимателя).

Работа Айлин Гриффин, живущей в Сан-Диего, но серьезно связанной с зоной Залива, привела ее к близкому контакту с COYOTE. В последние несколько лет она работала над документальными видеофильмами о сексе и гендере. Она принимала участие в деятельности нескольких женских альтернативных групп. В то же время ее работа ориентирована на мир искусства. Гриффин имеет дело с горячим материалом: бал проституток из COYOTE в Сан-Франциско, проституция в массажных кабинетах в Сан-Диего, транссексуальная хирургия. По двум последним темам она сделала видеоколлажи из различных интервью. Пленка с записями интервью в массажных кабинетах (название работы — «Купаясь в деньгах» (Sittin' on a Fortune, 1974)) показывает клиентов, «девочек», официальные лица города и сексопатолога. Гриффин спрашивает у мужчин, что они думают о женщинах, у женщин, что те думают о мужчинах; чем именно они занимаются на работе, каков экономический аспект их работы, что они чувствуют по отношению к своей работе и к самим себе, как они оказались в этом бизнесе и как долго планируют им заниматься. Умеющая выражать свои мысли, красивая массажистка игриво философствует о жизни, обобщая привычки женщин тратить деньги, рассуждая об их мужчинах. Женщины помоложе объясняются менее внятно. Мужчины, главным образом молодые,

нахальные, ругающиеся моряки, способны лишь воспроизводить клише. Женщина-сексopatолог глупа до идиотизма. Массажистка мастурбирует своего друга перед камерой: в кульминационный момент Гриффин спрашивает его об отношении к экономической эксплуатации, и он борется с собой, чтобы ответить потомкам.

В «Сахаре и специях» (Sugar and Spice, 1975) Гриффин дает зрителям достаточно времени, чтобы те погрузились в собственные представления о том, насколько сильно они связывают себя со своим полом. На групповых занятиях и индивидуально транссексуалы объясняют, кто они и кем были раньше. Терапевты теоретизируют. Как и в «Деньгах», преобладают крупные планы. Мне особенно запомнились несколько проституток, которые раньше были мужчинами: мужчина-архитектор, который по совету врача в течение года переодевался в женщину, круглолицый мужчина, прежде бывший женщиной. На вопрос, что она сделала бы, если бы попала в переделку, одна из проституток назвала себя «королевой бритвы» — в конце концов, добавила она, только в ее лицо вложено 2000 долларов. Архитектор спокойно объясняет, какой болезненной была его жизнь женщины в мужском теле. Бывшая женщина жестко говорит о том, чего именно она ждет от своей жены, — ужин на столе и никаких возражений. Жена не знает о его операции, говорит он.

Благодаря той манере, в которой Гриффин работает с материалом, мы получаем обилие информации и ощущение пола как зрелища — жесткий набор перформансов и идей с экономическими, культурными и личными императивами, построенными на коллекции телесных форм и функций. В какие-то моменты в «Деньгах» Гриффин критикует проституцию как эксплуатацию. Очевидно, что некоторые женщины очень молоды и имеют проблемы с идентификацией. Мы слышим, что бой-френды при случае проедают значительную часть их заработка. Боссы-мужчины все оказываются подлецами и садистами. Гриффин цитирует Эмму Голдмен по вопросу о торговле женщинами и ее экономической базе. Но эти элементы не производят впечатления, тонут в бойкой риторике и приподнятом настроении некоторых женщин. Анализ ситуации затуманивается «феноменологическими» данными; Гриффин разворачивает позитивистскую теорию этнологического натурализма, которая характерна для американского документального кино. В ее работе отчаянная скука примитивных телевизионных интервью соединена с неизменным стремлением к пламенеющей эксцентрике:

раньше Гриффин устраивала шоу с фейерверками (типа беззаботно суггестивного столкновения самолетов со статуей Свободы). Она же сделала короткий фильм о женщине, укладывающей и расчесывающей волосы на лобке. Она изучала массаж для «Денег» и представила кассеты в галерее, обставленной как массажный кабинет (где предлагала интимный массаж так и не установленной природы). Таким образом, видео становится частью декорации в инсталляции, которая превращает сцену действия в карнавал.

Линн Хершман, художница из Сан-Франциско, в течение нескольких лет тоже создавала работы о жизни и эксплуатации и проституток и «маргинальных» женщин. В начале 1970-х гг. она демонстрировала восковые маски своего лица, используя их как фетиш, иногда располагая на телах, лежащих на застеленных белыми простынями кроватях, с названиями типа «Сон». Подобный симулякр в постели — повторяющийся образ ее работ, сейчас, правда, она выставляет портреты эксплуатируемых сомнамбулических женщин, представленных менее экспрессионистски. Хотя ее материалом по-прежнему является она сама, смысл ее работы изменился, перешел от автопортретов к портретам Других. В 1974 г. она сняла несколько комнат в нью-йоркском отеле «Челси» (известный приют богемы) и дала объявления о приеме посетителей. Пара моих друзей и я были сердечно приняты в три часа утра женщиной в неглиже, которая представилась Джеррол Крауз. Она показала нам номер, указала на женский манекен в кровати, объяснив, что это подруга Линн, и рассказала немного о своей жизни в Сан-Франциско<sup>15</sup>. В комнате было много грима и яркой одежды. Являлось ли это нашим проникновением в жизнь женщин, которые зарабатывали деньги своим телом? У Хершман были похожие комнаты в «Плазе» (для высшего общества) и в YWCA (для рабочего класса), но уже без «кураторов». Галерея Стефанотти организовывала автобусные экскурсии в эти места.

В 1975 г. Хершман начала конструировать личность «Роберты Брейтмор», которую описала как «портрет отчуждения и одиночества». Она рассматривала этот проект как трансмутацию, называя Роберту «алхимическим портретом», но ее погружение в работу, хотя и более глубокое, чем у Лейси, не является полным. Хершман приводила «Брейтмор» в действие в нескольких городах, давая объявления о соседях по номеру и датах посещения. Она писала: «Роберта задокументирована на аудиокассетах и фотографиях. Ее развитие фиксируется с трех

точек зрения: психоаналитика, журналиста и ее самой. Когда Роберта станет достаточно “реальной”, она, похоже, совершит самоубийство»<sup>16</sup>.

Для шоу в Сан-Диего в Калифорнийском университете Хершман остановилась в отеле в центре города, далеко от Ла Хойя, района, где расположены дома богатых горожан и университетская галерея, где она демонстрировала записи «Роберты»: украденные образы самой себя, собственные «контакты», психиатрическое исследование, краткая биография. Она показала голограммы себя, загримированной под «Брейтмор», и фотографии своего лица с указанием всего использованного грима. Эта интересная работа — визуально, экспозиционно, процессуально — требовала большей разработки. Риторика самой Хершман колеблется между обрывочным формализмом и скороговоркой. Как Энтин, она называет свою работу «скульптурой», но относит ее к живописи и драме; она даже заявляет о прорыве в «кинетическую энергию... содержащуюся в каждой частичке нашей вселенной»<sup>17</sup>. При этом она определенно опирается и на известную в искусстве риторику: так, ее ощущение грандиозного, безусловно, вырастает из работы с Кристо. Документация Брейтмор позволяет взглянуть на личность, изобретенную где-то в щелях приличного общества. Было бы предпочтительнее увидеть ее, окруженную меньшим количеством сенсационных атрибутов, и все-таки я высоко оцениваю сдержанность Хершман, выдававшей себя то за Брейтмор, то за социолога.

Я нахожу, что работа художниц, творчество которых я рассмотрела, доказывает существование реалистических стратегий. Но нашему искусству неуютно с реализмом, особенно если он не воплощен в красках или другом основательном материале. Предпочтительными стратегиями искусства являются метафоры, описывающие содержание подменной ключевых элементов, или формализм. А формализм имеет тенденцию превращать метонимические стратегии реализма (акт отбора как таковой или, скажем, описание характера героя через художественную деталь) в метафору или метаязык формы. Репрезентация понимается как рефлексия самого художника<sup>18</sup> (этот процесс превращения очевиден в новом дискурсе о фотографии, включенной в систему высокого искусства. «Документальное кино», которое прежде не рассматривалось как искусство, должно быть переосмыслено с этих позиций).

Хершман и Лейси (в ее работе о проституции) обе начинают с «трансформации», в частности, самих себя в людей, кото-

рые отличаются от них социально. Т.е. *они* становятся метафорами для своих героинь. Такая подача материала подчеркивает формальные ходы. Хершман, работая в Сан-Франциско без поддержки сообщества художниц, которое могло бы утвердить ценность наиболее существенных элементов ее работы, делает лишь эстетическую заявку. Клик и в меньшей степени Гриффин соединяют метафоричность и реализм. В «Секретах» Клик трактует работу с секретами как символический процесс, а процесс взаимопонимания как парадигматический. Во время презентаций видео из «Денег», как я отмечала, Гриффин представляет галерею как бы массажным кабинетом и ведет себя, как если бы она была массажисткой. Ее «Сахар и специи», конечно, в большей степени посвящены стилю, системе знаков и т.д.; заявки Гриффин в этой работе шутивы и уклончивы.

Лейси, Гриффин и Хершман заявляют, что в своих работах они избегают анализа, но обращают внимание на «феноменологический» оттенок, на то, как обретается «опыт». Отсутствие критики в самой работе может только способствовать ее сенсуалистическому прочтению (как фотография подталкивает к вуайеризму). Проблема осложняется тем, что художникам необходимо подчеркивать их формальный контроль над работой. Клик — единственная из четырех художниц, которая последовательно включает в работу прямую критику.

Акцент на осознанном выборе является необходимым условием авторства и указывает на художественный профессионализм. Перформанс в особенности требует дистанцироваться от терапевтического проигрывания ситуации, с одной стороны, и от репортажа или «общественной науки» (будь то социология, антропология, этнология или психология) — с другой. Ни то, ни другое опять-таки не признается за искусство. В то время как подобная работа относится к общественной реальности и психодраме (и театру, конечно), художники очень осторожно отделяют себя от тех «я», которые они придумывают в своих работах, отстаивая собственный стиль. Элеанор Энтин, например, которая утверждает вымышленность *всех* высказываний о личности, отрицает, что трагикомические «самости» (ее термин) «действительно» ее или даже плод ее фантазий. В отличие от авторов многочисленных популярных книг о сексуальных женских фантазиях и т.п., Энтин не признает их за «жизнь», считая искусством. Проводя фундаментальное различие между реальной и вымышленной личностью, ни Лейси, ни Хершман не вступали в сексуальные отношения с

другими людьми, принимающими участие в их работе с погружением<sup>19</sup>. Гриффин следовало бы избегать излишнего репортажа. Этот ряд утверждений и отрицаний оставляет место для мистификации, как оговоренной, так и тайной. Самые заметные риторические сложности постоянно возникают при пересечении классовых границ сверху вниз.

На некоторые вопросы, видимо, нельзя ответить. Один касается эксплуатации, другой — аудитории. Люди, вторгаясь в непривилегированный «полусвет», способны обнаружить, что каждый социальный мир имеет свои ограничения. Жизнь проституток, например, менее свободна, чем утверждают некоторые их сторонники, и действительно требует от них само-отчуждения. (То, что подобное отчуждение характеризует все «нормальные» [гетеро]сексуальные отношения, как и я полагала, есть нетактичное высказывание, которое COYOTE и некоторые радикальные феминистки не преминули сделать.) Гриффин в особенности ясно дает понять: в то время как проституция делает из женщины преступницу (зачастую не касаясь ее клиента), вокруг нее всегда найдутся люди, в основном мужчины, которые будут контролировать любой ее выбор. В этом контексте стоит спросить, до какой степени люди, с которыми художницы взаимодействовали, осознают, как их образы будут восприняты миром искусства. Люди, участвовавшие в работах Хершман, даже не знали о создании образов. Вот почему социологов и антропологов — и часто фотографов — так презирают в местах, где они охотятся. Этой проблемы можно избежать, используя «актеров», как делает Лорел Клик, или приглашая к открытому сотрудничеству в таких перформансах, как «Секреты». Лейси в последнем перформансе, работая над образом старой женщины (для чего она вынуждена терпеть четырехчасовой грим), сотрудничает со старыми женщинами, которые выступают от своего имени.

Мой второй вопрос о том, каковы отношения этих художниц и мира искусства и чего они надеются добиться<sup>20</sup>? Сейчас, я думаю, трудно ответить на него, так как в настоящее время о них мало знают за пределами мира искусства. Но эти женщины имеют тесные связи с феминистским сообществом, их работа проистекает из него и обращена к нему. Работы Лейси и в какой-то степени Клик заставляют меня задуматься, а не уведет ли сила метафорических трансформаций аудиторию от конструктивного размышления о тех самых проблемах личности, на которых строится работа? Примут ли эти работы (чего можно горячо пожелать) участие в процессе перемен?

Мы вряд ли скоро решим проблему карьеризма и выпрямим кривую тропу, по которой должны пройти художницы, чтобы сохранить смысл и цель своей работы. Коллективное авторство и те виды сотрудничества, которыми в какой-то мере заняты все эти женщины, способны обойти некоторые ловушки, расставленные миром искусства<sup>21</sup>. Женщины, работы которых я рассмотрела, а также многие другие, делают очень важное дело. Чаще всего его *общественная* значимость лежит в актуализации главного положения, на котором настаивал феминизм 1970-х гг., — общество пронизано силами подавления, взаимозависимость «публичного» и «приватного», «внешнего» и «внутреннего» это не иллюзия, но реальность.

## Примечания

<sup>1</sup> Попытка определить, каким в действительности может быть феминистское искусство, потребует слишком широкой дискуссии, выходящей за рамки этой работы. Я надеюсь, однако, что в статье содержится ряд параметров, позволяющих сформулировать основные положения теории феминистского искусства.

<sup>2</sup> «Конфронтационность» — в данном случае это значит требование признания со стороны других художественных институций — является наиболее заметным элементом движения художниц на восточном побережье. Тем не менее, в 1970 г. Джойс Козлофф, Шейла де Бретвиль и другие женщины основали Совет художниц Лос-Анджелеса. Он был создан в целях проведения агитации за более широкое представительство работ женщин в музейных экспозициях — в тот год на выставке «Искусство и технология» в Окружном музее Лос-Анджелеса не было выставлено ни одной работы женщины — и за более широкое участие женщин во всех аспектах музейной работы. Много групп по развитию самосознания женщин было образовано двумя сотнями представительниц состава Совета. В 1972 г. ряд этих женщин основали галерею «Женское пространство» (Womanspace Gallery). Этой и другой информацией я обязана книге Фэйт Уайлдинг «Своими собственными руками» (By Our Own Hands), представляющей хронику движения художниц Южной Калифорнии, которая была опубликована группой «Double X» (Санта Моника, Калифорния), уже когда я завершала работу над этой статьей. Информацию о «Double X» см. в прим. 3.

<sup>3</sup> Существуют и другие группы, две из них начали работать в Доме: «Double X» и «Искусство Матери» (Mother Art). «Double X» выросла из кооперативной галереи «Grandview», работавшей в первом Доме женщины, занималась поддержкой художниц и проведением выставок; она объединяла женщин различных феминистских взглядов. В настоящее время среди ее участников можно назвать Анн Банас, Нэнси Буханан,

Мэрион Эстес, Кони Дженкинс, Кэрол Кауфман, Дженис Лестер, Бес Робинсон, Шерон Шор, Синтию Апчерч, Фэйт Уайлдинг и Нэнси Юдельман. Группа «Искусство Матери» меньше по численности и была образована позже. В ее состав входят женщины, которые считают себя художницами и матерями. Они стараются установить контакты с женщинами за пределами мира искусства. Недавно они провели серию акций в прачечных самообслуживания «Ландромат» в Лос-Анджелесе, названную «Работа в прачечной» (Laundry Works). На проведение этой акции был выделен государственный грант. Членами этой группы являются Велен Кэмпбел-Кеслар, Глория Хаждук, Хелен Миллион Руби, Сюзан Сигел и Лора Силаги. Существует также по крайней мере одна неформальная группа, не имеющая названия, в состав которой входят бывшие студенты, проявляющие общий интерес к социальным проблемам. Они регулярно встречаются и обсуждают свою работу.

<sup>4</sup> Арлен Рейвен, по-видимому, отчасти ответственна за сдвиг понимания женского образа от чисто биологического к психобиологическому и, возможно, от абсолютного (по Эриксону) смысла к условному.

<sup>5</sup> Феминистское образование безусловно необходимо, но весьма сомнительно, что социальные изменения могут явиться результатом его одного, даже если им будут охвачены все женщины Америки.

<sup>6</sup> Люси Липпард, а в Доме женщины — Арлен Рейвен и Рут Искин, наряду с другими, продолжают важные размышления о том, что может отличать женское (не обязательно феминистское) искусство от мужского.

<sup>7</sup> Бесконечные обсуждения некоторых из этих вопросов составляют часть работы двух новых феминистских художественных журналов; с обоими сотрудничают художники, историки, критики и писатели: «Ереси: феминистское издание по вопросам искусства и политики» (Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics) и «Куколка бабочки. Журнал о женской культуре» (Chrysalis, a Magazine of Women's Culture). Первый издается в Нью-Йорке, второй — Домом женщины, различие их концепций отражено уже в названиях.

<sup>8</sup> Womanhouse — Женский дом — представлял собой проект в рамках Феминистской арт-программы в Калифорнийском институте искусств в 1972 г. Он состоял в недолгом превращении большого разрушенного дома в Лос-Анджелесе, в котором никто не жил, в художественную площадку.

<sup>9</sup> См.: Extremist Art: Community Criticism // The Tradition of the New. New York, 1961. P. 46.

<sup>10</sup> Многие из этих преподавателей прошли обучение по программе EST (обучение персонала) Вернера Эрхарта, предполагающей развитие чего-то вроде культа самореализации.

<sup>11</sup> В серии картин с абстрактными, хотя и квази-азбучными, квази-гиноморфическими образами, по ее словам, она отождествляет себя с волом (тело — символ). См. интересную статью Арлен Рейвен о женском искусстве как ориентированном на сознание: *Womanspace Journal*. Feb/Mar 1973.

<sup>12</sup> Большинство фотографий для Лейси были сделаны Сюзан Могул.

<sup>13</sup> Стрит Джеймс, интеллигентная, умеющая четко выражать свои мысли женщина, фигурировала в работах нескольких художников. В работе, выполненной Элеонор Коппола и Линн Хершман, художницами из Сан-Франциско, она и ее восковая фигура экспонировались в постелях с клиентами. Другие члены COYOTE участвовали в этой работе – носившей название «Преобразуем привычные места» (Re-Forming Familiar Environments) и состоявшей в небольшой переделке трехэтажного дома – как консультанты.

<sup>14</sup> См.: Becker H. Culture and Civility in San Francisco. San Francisco, 1971.

<sup>15</sup> Джеррол Крауз, как говорят, ушла, жалуясь на то, что номер в гостинице действовал на нее депрессивно.

<sup>16</sup> La Mamelle. 1976. No. 5.

<sup>17</sup> Рекламный проспект художественной галереи Калифорнийского университета. Сан-Диего, февраль 1976 г.

<sup>18</sup> Как я и предлагала в отношении работы Арбус. Это, безусловно, отражает восприятие соответствующих утвердившихся в мире искусства политических настроений, обсуждавшихся ранее.

<sup>19</sup> Этого не делали и нью-йоркские художницы Марта Уилсон и Джеки Эппл, поступившие иначе и предоставившие роль девушки по вызову персонажу по имени Клаудия.

<sup>20</sup> Работы о проституции и широкое использование возможностей COYOTE могли бы помочь в борьбе с преступностью.

<sup>21</sup> Интересно, что некоторые недавние выпускники ФСМ, которые работают совместно, критикуют тех художников-преподавателей, которые пренебрегают этой формой творчества.

В исследовании проблемы креативности Вали Экспорт ставит перед собой задачу показать, какие смыслы она предлагает зарождающейся феминистской практике. Последнюю автор недвусмысленно отличает как от специализированного «женского искусства», так и от любого другого, где авторами выступают женщины. Отмечая, что любая креативность всегда определяется временем, собственным пространством, доступом к знанию, спецификой обучения и материала, она вместе с тем подчеркивает, что ее можно обнаружить не только в искусстве, но и во всех сферах человеческой деятельности.

Искусство, по мнению Экспорт, не сводится к технике или формальному выражению — оно ставит вопрос о социальной действительности. Именно эта его сущностная черта — причина мужского страха перед развивающимся феминистским искусством, создающим новые предметы искусства и новые художественные формы.

Творческое воспитание или обучение индивида начинается с раннего детства. Ссылаясь на работы детских психологов, Вали Экспорт использует для своих целей тезис, обычно применяемый по отношению к общественному классу или группе: 1) у каждого ребенка есть потенциал креативного (творческого) самовыражения; 2) это представление о потенциале ребенка включает в себя и ребенка женского пола, т.е. девочку/будущую женщину. Она цитирует довольно обширный академически признанный перечень условий и ценностей, необходимых для развития креативности, а затем ставит вопрос: почему социальная роль женщины и условия ее общественного существования считаются несовместимыми с этими требованиями? Говоря о послевоенной атмосфере, когда искусство и творческая деятельность определялись в индивидуалистических и личностных терминах, она настаивает на том, что в рамках общего определения искусства креативность имеет также «социальные» или «продуктивные» импликации.

Защищая свой тезис, она продолжает цитировать: на сей раз — это множество авторов, от Ницше до Рузвельта, для которых социальная роль женщины сводится к ведению домашнего хозяйства и материнству. Понятие творческой деятельности по отношению к женщине эти авторы считали нерелевантным и, плодя различные категории и жанры, отставали тем самым мужскую прерогативу. Как Эрнсту Блоху, им предпочтительнее был образ женщины как музы мужской креативности. Экспорт, ссылаясь на антрополога Маргарет Мид, показывает, что эти «женские» качества не только имеют идеологическую подоплеку и глубокие корни в социальной структуре общества, но и наверняка рождаются в различных культурах. Ее вывод таков: сегодня, когда изменились социальные условия и установки, дверь для женщин и в жизнь, и в искусство открыта.

*К.Д.*

Вали Экспорт

## **Женщина и креативность. Размышления на тему\***

Некоторые полагают, что креативность есть высшее понятие искусства, что она уже включает в себя понятие

---

\* Каталог выставки «Künstlerinnen International, 1877—1977». Berlin: Charlottenburg, 1977. Печатается с разрешения автора.

«искусство», подобно тому, как понятие «мебель» включает в себя понятие «кресло». Здесь мы вновь сталкиваемся с непониманием на уровне слов, но не мысли, поскольку связь искусства и креативности далека от окончательного осмысления. И все же — в возражение учителям с их школьной философией — скажу следующее: в перспективе феминизма я собираюсь рассматривать не связь математики и креативности, не связь чего-то иного и креативности, а именно связь искусства и креативности, стремясь по мере сил показать, что для творческого процесса необходимы определенные социальные предпосылки, что они создаются некоторой институциональной властью и что, следовательно, изменение понятия креативности может изменить сегодняшнее понятие искусства. Не о пустой тавтологии должна идти речь, а о динамическом процессе в живом сознании, и мы смеем робко надеяться, что феминистическое искусство — не «женское» искусство, а искусство самосознательных женщин — сделает общество более человечным.

Вспомним, что искусство представляет собой часть совокупного человеческого общежития. Само по себе, как выражение индивидуального сознания, оно, конечно, не способно изменить действительность (ни устранить угнетение, ни исполнить желания и т.п.). Креативность проявляет себя не только на абстрактных уровнях — в пространстве и времени; она «работает» не только с напряженными взаимодействиями различных материалов, но и с общественными нормами. А это как раз то, чего, глядя на феминистическое искусство, опасаются наши коллеги-мужчины — объективного формализма: того, что искусство через всеобщие формы креативности (находящие выражение и в других дисциплинах — от математики до спорта) будет встроено в некоторую социальную матрицу. И тогда произойдет следующее: всевозможные стимуляторы, наркотики и алкоголь как средства обострения чувствительности, культ безумия и культ гениальности, на практике слишком часто совместимые со здравым меркантильным рас­судком, будут разоблачены как ложные.

Чтобы осознать значимость понятия *креативность* для женщины, следует обратиться к его происхождению — а именно, к слову *«креатура»*, означающему *живой организм, существо, творческую сущность* (со всеми его библейскими коннотациями). Если при определенных общественных условиях этому живому существу отказывают в творчестве, то тем самым его лишают важнейшей жизненной составляющей, поскольку креативность — это творческое преформирование

действительности посредством индивидуальных форм, чья ценность связана прежде всего с индивидуальными переживаниями и собственным жизненным опытом. Содержание креативности, эти шаги, подгоняемые принудительностью пережитого, переделка мира сообразно собственным потребностям уже по определению не будут определяться всеобщими и общезначимыми законами философии, науки и искусства. Креативность означает собственное опытное постижение и проектирование мира. Креативность означает самосознание.

Она не обязательно связана с искусством, особенно определяемым правилами. Для самосознания женщины, как любой другой «креатуры», креативность имеет сущностно важное значение.

Академическая позиция также допускает, что тяга к творческому формообразованию принадлежит к числу первейших человеческих потребностей, что она свойственна всем детям, независимо от пола, и исчезает только в ходе дальнейшего развития ребенка. Анализ того, каким образом она утрачивается, позволяет понять механизмы, с помощью которых правящие классы ставят себе на службу потенциал других классов — будь то потенциал женщин или потенциал рабочих.

В маленьких детях креативность еще не имеет половой окрашенности. Последнее не означает, что двухлетние мальчики более креативны или менее креативны по сравнению со своими ровесницами. Однако уже в скором времени включаются механизмы социализации, и изначально полово-индифферентная креативная способность приобретает половую специфику. По мнению многих педагогов, дети всегда ведут себя как товарищи по полу и возрасту, т.е. сообразно представлениям своих воспитателей о половой и возрастной специфике.

Мейсоу (1958), Торренс (1964) и другие исследователи убедительно показали, что подобная установка наносит вред развитию креативного потенциала. Мальчики с феминными склонностями (одной из них, к примеру, может считаться тяга к рисованию) обычно становятся предметом насмешек и тем самым насильственно переориентируются. Лёвенфельд (1962) писала о том, что дети, которые имели возможность использовать свои креативные способности, занимаясь рисованием, становились творческими личностями, даже если впоследствии их поведение было строго упорядочено и дисциплинировано. У девочек же, напротив, маскулинным и, соответственно, нежелательным считается энтузиазм, проявляемый при решении научных задач и т.п. Следствием этого часто является то, что при выполнении контрольных заданий, требую-

щих научно-креативного мышления, результаты девочек оказываются ниже результатов мальчиков. Однако если стараниями родителей и педагогов их неприязнь к научной проблематике преодолевается, то результаты девочек уравниваются с результатами мальчиков. Культурные нормы ставят женщину с научными интересами в заведомо невыгодное положение. Последнее подтверждается не только биографиями женщин-математиков (Софи Жермен, Мэри Соммервилл, Софьи Ковалевской), но и мнением Хэрмон, согласно которому, эта проблема до сих пор не потеряла актуальности.

На этой стадии половая спецификация может нанести вред мужской креативности, но ее негативные последствия для будущей институциональной карьеры женщины все же глубже, поскольку мужчина имеет больше возможностей для реализации своего творческого начала (особую важность имеет при этом то обстоятельство, что креативность востребуется определенными институциональными карьерами).

Я не собираюсь здесь отстаивать лицемерно-идеалистическое утверждение, будто бы все люди появляются на свет равно одаренными. Но каждый ребенок имеет все предпосылки креативного поведения, и это не отрицает ни одна психология. Коль скоро, однако, к моменту наступления взрослости мало кто развивает в себе эти предпосылки, часто высказывается предположение, что, дескать, по мере взросления человека его креативность постепенно утрачивается — по циничному выражению Кьюби, «благодаря процессу развития как таковому». На мой взгляд, если некоторая часть ее все же остается, если утрачиваются определенные социальные классы и утрата касается прежде всего детей женского пола, то это следует приписывать не развитию как таковому, а работе жестких общественных механизмов, используемых теми, кто стоит у власти. Ведь будь креативность рабочего развита в полной мере, разве смог бы он стоять у конвейера?!

Мы видим, что половая спецификация креативности происходит не естественно, а институционально. Процесс половой спецификации в целом — если попробовать проследить его на глубину в несколько столетий, когда готика напрямую связывалась с мужским началом, а в эпоху рококо мужской сексуальный тип имел женские атрибуты, и т.д., — эта постоянная смена свойств мужского или женского свидетельствует о том, что эти свойства не являются биологически заданными и их реализация имеет институциональный, т.е. социальный характер.

В свете этого креативное поведение предстает как выражение позиции власти, способной создать для себя условия, бла-

гоприятные для приспособления окружающего мира к ее собственным потребностям.

Взрачивание ребенка женского пола, воспитание женщины, привитие ей всех женских свойств в раннем детстве сдерживают креативность, тогда как воспитание мужчины скорее поощряет креативность, самостоятельность, асоциальное поведение, независимость и т.д. То, что Флобер называл «*éducation sentimentale*», передается от одной власти к другой, выступая обоснованием ее привилегий и обеспечивая исполнение ее желаний. Что еще хуже — ложная понятийность половой спецификации, которая, к примеру, отрицает абстрактное мышление у женщин и способность к состраданию у мужчин, включает и креативность в сферы интересов мужчины, считая это инструментом в диалектике борьбы полов.

Дабы усилить наш тезис, главную идею данной работы, а именно, что *свойства, которые общество требует от женщины, несовместимы со свойствами /сущностными чертами креативности*, попробуем посмотреть на проблему повнимательнее. Составив некоторый перечень признаков креативного поведения и сопоставив признаки друг с другом, мы обнаружим очевидные противоречия.

Итак, каковы же, по мнению академического сообщества, основные черты креативности?

- подвижность мысли
- общая гибкость
- идейная вариативность
- верификация
- реконструкция
- рациональное контролирование
- познание и осмысление отношений
- познание функции
- познание формы коммуникации
- самовыраженность
- высоко развитая функция эго
- критичность
- социальная интровертность
- лидерские качества
- отсутствие конформизма и социальных требований
- неконвенциональность
- несоциализируемость
- асоциальность
- агрессивность
- способность разрешать конфликты, вытекающие из различия восприятия и поведения

- (ответственность)
- умение справляться с неуверенностью
- предпочтение комплексных, многозначных стимулов
- терпимость к фрустрации
- способность полностью отдаться предмету творчества
- автономность
- ассоциативность
- рациональная продуктивность
- уверенность в себе
- позитивная самооценка

Опробуем какое-нибудь из этих качеств на конкретных примерах. Какая мать может позволить себе пренебречь своими материнскими обязанностями и с головой уйти в творческий процесс? Забросив ребенка и мужа, не превратится ли она тем самым в «кукушку»? Какой супруге позволено обладать лидерскими качествами и быть социально интровертной, неконвенциональной, несоциализируемой и даже асоциальной в семье — там, где она как раз и обязана отвечать социальным требованиям, заботиться об общественных связях?

Какая подруга может иметь позитивную самооценку и тратить время исключительно на разработку собственных планов?

Какая возлюбленная имеет право на автономность и инициативность?

Какая женщина вообще имеет право на самовыражение, критичность, агрессивность, подвижность мышления так, чтобы при этом ей не было отказано в женственности?

В 1950 г. понятие креативности в его современном психологическом значении попало в поле научного рассмотрения благодаря работам американского исследователя Гилфорда. Выводы Гилфорда о том, что выражение «креативное мышление» можно заменить выражением «продуктивное мышление», безусловно, во многом были инспирированы опубликованной в 1945 г. работой немецкого автора Вертхаймера «Продуктивное мышление» (Productive Thinking). С этого момента становится очевидным тот факт, что *в нашей культуре креативность всегда нацелена на продуктивность*. Таким образом, *личная креативность*, присущая человеку, чьим величайшим творческим продуктом является его собственная жизнь или жизнь его близких, или *социальная креативность*, т.е. креативность человека, творчески строящего социальные отношения, оценивается ниже, нежели *продуктивная креативность*, которой обладает человек, силой своего индивидуального мышления добившийся новых результатов в сфере науки или искусства.

Над этим следует хорошенько поразмыслить, коль скоро мы собираемся оценить креативный вклад женщины в нашу культуру. И хотя бесспорно, что креативное поведение женщины в создании социальных и семейных отношений повседневной жизни играет огромную роль, что ей присуща большая личностная и социальная креативность, все же когда речь заходит о продуктивном мышлении, то, как правило, женщина ассоциируется с ним в меньшей степени.

Если мы обратимся к истории нашей цивилизации, эта точка зрения также неоспорима. Спорным, однако, дело становится тогда, когда этому факту ищут не общественное, а биологическое объяснение. Ибо (и это вытекает уже из самой оценки) такое объяснение не соответствует социальному статусу и социальным обязанностям женщины в нашем обществе. Оно совершенно игнорирует то, что между низкой продуктивной креативностью женщины и ее высокой личностной и социальной креативностью существует тесная связь. Из социально обусловленной и социально специфицированной креативности женщины, состоящей в ведении домашнего хозяйства, воспитании детей, эмоциональном удовлетворении мужчины и т.п., т.е. в том удовлетворении многообразных потребностей, которого требует от нее современный социальный институт семьи и которое препятствует свободному и полноценному развитию ее продуктивной креативности, — из всего этого мужской шовинизм и сексизм выводит идею биологической неполноценности женщины. Этот вывод, когда-то вызывавший критику самого Фрейда, и сегодня не потерял популярности.

Впрочем, эти противоречия лежат на более глубоком уровне, нежели бытовые предрассудки и сексистская идеология, — они коренятся в структурах и сверхнормах нашей общественной системы. Данные антропологии говорят нам, что существуют общества, где женщины занимают иное социальное положение, по сравнению с нашим, и где даже сами представления о «мужском» и «женском» отличны от наших. То, что у нас считается «мужским», у них оценивается как «женское», и наоборот. В данный момент я не склонна говорить о матриархальных культурах вообще, а собираюсь остановиться только на социально предписанных свойствах женщины и на том, насколько они изменчивы и изменяемы в различных культурных пространствах.

Маргарет Мид, солидаризируясь с тезисом о том, что в каждой общественной формации и культуре пол всегда подлежит оценке, подчеркивает, что определенные, общественно обусловленные свойства и типы поведения при-предписыва-

ются обоим полам. Не психические различия определяют место, которое пол занимает в обществе, а сформированные обществом способы поведения различным образом приписываются одному или другому полу.

При этом не исключаются изменения оценки способов поведения в рамках одной и той же общественной формации. Определенные свойства, приписываемые одному полу вначале, затем вполне могут быть перенесены на противоположный пол. Эти свойства Мид считает не полово-определенными, а общечеловеческими. Поэтому только конкретный анализ способен показать, какие именно свойства формируются в каждом отдельно исследуемом народе и как можно провести половую дифференциацию его представителей. Мид утверждает, что народам, находящимся сегодня на первобытной стадии развития, присущи совершенно разные способы поведения мужчин и женщин и что, соответственно, половые роли мало дифференцированы.

Так, женщины племени чамбули энергичны, не носят украшений, деятельны и хозяйственны, тогда как мужчины отличаются болтливостью, сентиментальностью, граничащей со слезливостью, и любят потанцевать, нацепив на себя массу побрякушек. Мужчины представляют здесь так называемый «слабый пол».

В племени арапеш и женщины, и мужчины, с нашей точки зрения, феминны: они равным образом участвуют в хозяйственной деятельности, и даже в детских символических сражениях мужчины уравниваются с женщинами через выражающие боль ритуальные стоны и крики.

Племя мундугумор известно тем, что его женщины и мужчины агрессивны, злобны и драчливы. Материнство отвергается, беременность воспринимается как нечто вынужденное.

Все эти примеры не могут не заставить М.Мид усомниться в мысли, будто бы половые различия имеют биологическую основу.

В современном европейском обществе существуют устойчивые и специфицированные представления о том, что такое мужественность, а что — женственность, и этими представлениями пронизана вся повседневная жизнь человека. Эрнст Блох в «Следах» писал: «...Женщина, вокруг которой все время существует брожение и свечение, она, как музыка, есть наивысшая неопределенность». Не только скрипка из-за ее выпуклостей служит символом женского тела, но все округлые линии ассоциируются с женственностью, тогда как линейность и геометрические композиции — с мужественно-

стью. Наша эстетика мужского выводится из линий боевого оружия: прямая линия, стрела, отсутствие орнамента и т.д. В противоположность этому, линии барокко, например, считаются смягченными и женственными, и *vice versa* не о мужчине, а о женщине говорят: она барочна.

Примеры Мид показывают, что, хотя различия мужского и женского всегда культурно и общественно обусловлены, не следует забывать о том, что всякая культура (и, соответственно, всякое общество) воспринимает определенные свойства как мужские или женские, в качестве естественных свойств мужчины или женщины. Если попробовать сейчас составить самый короткий перечень профессий и занятий, то можно с уверенностью предсказать, что механика, инженерия, политика, банковское дело, архитектура, математика, химия, физика и т.д. будут отнесены подавляющим числом наших сограждан к числу «мужских», а домоводство, уход за больными, воспитание детей, шоу-бизнес, танцы и т.п. — к числу «женских» занятий.

Но ведь не только среднестатистический человек думает и чувствует так, как это выражено в поговорке: «Для мужчины жить означает *создавать*, а для женщины — *быть*». Ответственность за этот тип мышления и чувствования несут на себе именно «культуртрегеры» — высоколобые носители культуры и творческие личности.

#### **Ницше**

Мужчину следует воспитывать для войны, женщину — для отдыха воина. Все остальное — теория.

Идешь к женщинам. Не забудь плетку! И да подчинится женщина, и да найдет глубину на поверхности. Поверхность — вот женская суть.

#### **Стриндберг**

Мужчина боится женщины, когда любит ее, поэтому он жертвует ради нее всем, и остальное не имеет для него никакой ценности. Мужчина боится женщину, когда ненавидит ее, ибо если в глубине души мужчины только злость, то в глубине женщины — зло.

#### **Ницше**

Я так вижу себе мужчину и женщину: он — хороший воин, она — хорошая родительница.

Лучшее принадлежит моим и мне, и если нам его не дают, мы берем его сами: лучшую еду, самое чистое небо, самые глубокие мысли, самых прекрасных женщин.

Вы, Творящие, вы, высшие люди! Тот, кто должен родить, болен; тот же, кто родил, нечист.

Спросите женщин: не рожают, потому что это приносит удовольствие. Боль заставляет кур и поэтов кудахтать.

Вы, Творящие, в вас много нечистого. Это означает, что вы должны быть матерями.

## **Кьеркегор**

Существует слово для обозначения сущностного качества женщины, сколь бы ни различались женщины между собою в том или ином отношении; обладание им требуется от любой, никакой излишек не скрывает, никакая бедность не оправдывает его отсутствия... Это качество — домовитость. В этом требовании выражена огромная признательность женщине, признание того, что именно она есть сила, создающая дом...

## **Стриндберг**

Видишь, женщина — это ребенок мужчины, и если она не станет им, он станет ее ребенком, и тогда это — исковерканный мир.

Теперь ты понимаешь, что такое женщина? Женщина, через которую в мир входят грехи и смерть.

## **Отто Вайнингер**

Невиданное по своему распространению франтовство — гомосексуальность — не имеет никакой иной причины, кроме возросшей в наши дни женственности.

Любовь может быть только «платонической». Все остальное, что называют любовью, свинство. Есть только одна любовь — любовь к Беатриче, преклонение перед Мадонной. Для совокупления, в конце концов, существует Вавилонская блудница.

Для Ж. «мыслить» и «чувствовать» — одно и то же, они неразрывны, для М. — они разведены.

М. живет сознательно, Ж. — бессознательно.

У Ж. есть только один вид воспоминаний: воспоминания, связанные с половым влечением и размножением.

Ж. аморальна.

Ж. лжива.

У «абсолютной» женщины отсутствует Я.

Женщина, на самом деле, полностью асоциальна.

## **Бодлер**

Почему духовные личности любят проституток больше, чем обычных женщин, хотя и те и другие одинаково глупы?

## **Теодор Рузвельт**

Нельзя восхищаться боязливым и миролюбивым мужчиной... Каждому мужчине должно доставлять удовольствие заниматься мужским делом: иметь смелость преодолевать сопротивление и работать, дабы содержать себя и тех, кто доверился ему. Женщина же должна быть домохозяйкой, опорой и помощницей наследника, вдумчивой и прилежной матерью большого числа детей.

Мы видим, что в нашем маскулинно-доминантном и маскулинно-ориентированном обществе, где реализоваться может только продуктивное поведение мужчины, разведение *личной* (или *социальной*) и *продуктивной* креативности явно оценивается завышенно. Малейший художественный жест, сколь бы незначителен он ни был, непременно оценивается

выше ежедневных проявлений социальной креативности женщины. Такая позиция, безусловно, требует переоценки, а перспектива — пересмотра. Когда женщины освободятся от навязываемых обществом характеристик «женственности», когда они, «оставив в беде» супругов и детей, смогут рассчитывать на толерантное отношение и в юридическом и в социальном плане, равное тому, что в подобных случаях получает мужчина, т.е. когда они этого, возможно, добьются — вот тогда можно будет говорить о полном развитии их креативности.

При осмыслении мира до сих пор использовался мужской словарь. Но ситуация изменилась, и дверь открыта. Установка на сознательность, стремление женщин к осознанному существованию и осознанной деятельности сегодня возросли настолько, что они непременно смогут достичь закрытых доселе высот креативности.

В данной статье автор выделяет в феминизме две генерации, два значимых временных промежутка — каждый с присущей ему соотносительностью со временем и со своей позицией в отношении к политической и культурной борьбе. Но Кристева помещает их в более широкий контекст, очерченный, с одной стороны, моделью национального государства, а с другой — культурными, художественными, философскими и религиозными конструкциями, придающими идентичность «европейскому» и в перспективе — «трансеевропейскому». Она различает два временных измерения: линейное, быстрое время и время монументальное — оба симультанно присутствуют в данной схеме. Отмечая, что связь «женщины» с циклическим, монументальным временем соотносится с такими различными фигурами, как «мать» и «истеричка», Кристева тем не менее показывает, что время, понимаемое как линейное движение, как вхождение субъекта в историю, не только является неотъемлемой частью западной мысли и науки, но и имплицитно содержится в самых основах политических требований феминизма. После 1968 г. возникает вторая генерация, снова привлекающая внимание к динамике знаков в культуре и заново пытающаяся опереться на архаическую, мифическую память, характерную только для циклических и монументальных понятий маргинальных движений. Кристева специально выделяет некоторые из проблем, возникающих из-за разных подходов теорий социализма и фрейдизма к пониманию той проблемы, как социальные отношения и «изменение» как таковое осознаются женщинами, занимающими ту или иную позицию в рамках наличного социосимволического контракта. Неприятие женщинами насилия, неотъемлемого от существующего социосимволического контракта, на ее взгляд, вызывает две реакции: первая — сепаратизм в женской культуре; и вторая — более тщательный анализ тех механизмов, которые продуцируют сам этот контракт, особенно психоанализа. Третий отмечаемый Кристевой тип реакции среди женщин коренится в идентификации с властью в рамках существующего социального контракта, и это исследовательница рассматривает как момент, структурно связанный с участием женщин в террористической деятельности против либеральной системы. Далее в статье исследуется третья позиция, возникающая сегодня по причине отхода некоторых женщин от традиционного понимания феминизма, и обсуждается то, как прежняя оппозиция «жертва/агрессор» ныне подвергается сомнению из-за проблематизации самого понимания «индивидуального».

К.Д.

Юлия Кристева

## **Время женщин\***

**Женщины национальные и европейские**

Нация, которая была мечтой и реальностью XIX в., достигла, видимо, своего апогея и пределов вместе с крахом

---

\* Пер. по изд.: Kristeva J. *New Maladies of the Soul* / Tr. R.Guberman. New York: Columbia University Press, 1995. Ch. 14: *Women's Time*. Печатается с разрешения автора.

1929 г. и апокалипсисом национал-социализма. Мы стали свидетелями разрушения самого ее фундамента — экономической однородности, исторической традиции и языкового единства. Вторая мировая война, развязанная во имя национальных ценностей, положила конец реальности нации, превратив ее в чистую иллюзию, которая с тех пор сохранялась в идеологических или чисто политических целях. Даже если возрождение наций и националистов может внушать надежду или страх, социальная и философская связность нации более уже невозможна.

Поиски экономической *однородности* привели к *взаимозависимости*, пока она не сдала позиции экономическим сверхдержавам мира. Подобно этому *историческая* традиция и *языковое* единство отлились в форму более широкого и глубокого знаменателя, который можно было бы назвать *символическим знаменателем*: это культурная и религиозная память, сформированная переплетением исторических и географических влияний. Эта память производит национальные территории, определенные неизменно ослабевающими, но все еще влиятельными конфликтами между политическими партиями. В то же время этот общий «символический знаменатель» не только является способом глобализации и экономической стандартизации, но и порождает реальности, которые выходят за рамки всякой отдельной нации и вмещают в себя *иногда* границы целого континента.

Таким образом, «общий символический знаменатель» может привести к некоему новому социальному распределению, которое стоит над нацией, хотя и позволяет нации удерживать свои черты и основываться на них в дальнейшем строительстве, вместо того чтобы утратить их. Это преобразование происходит, однако, в рамках парадоксальной временной структуры, в своего рода «будущем перфектном» времени, где наиболее подавленное и наднациональное прошлое придает особенный характер предрешенному единообразию. Ведь эта память (общий символический знаменатель) связана с решением, которое человеческие группы, объединенные в пространстве и времени, приняли — не столько в отношении проблем *производства* материальных благ (т.е. проблем из области хозяйства и предполагаемых им человеческих отношений, политики), — сколько проблем *воспроизводства*, выживания вида, жизни и смерти, тела, пола и символа. Если верно, например, что Европа представляет собой такого рода социокультурную структуру, то ее существование определяется в большей степени этим «символическим знаменателем», т.е.

искусством, философией и религией, чем ее экономическим срезом. Конечно, экономика производна от коллективной памяти, но ее характеристики легко изменяются под давлением мировых партнеров.

Следовательно, мы видим, что такого рода социальное структурирование обладает *прочностью*, укорененной в различных способах воспроизводства и его репрезентациях, благодаря которым биологический вид находит свое место в измерении человечности, определенной временем. Тем не менее оно отмечено также некоторой *хрупкостью*, поскольку символический знаменатель уже не может стремиться к универсальности и выдерживать влияния и натиск со стороны другой социокультурной памяти. Поэтому Европа, которая все еще остается весьма непрочной, вынуждена идентифицироваться с культурными, художественными, философскими и религиозными манифестациями других наднациональных структур. Такие идентификации не вызывают удивления, когда обсуждаемые сущности связаны исторически, как Европа и Северная Америка или Европа и Латинская Америка. Они имеют место, однако, и в тех случаях, когда универсальность этого символического знаменателя ставит рядом два способа производства и воспроизводства, которые кажутся несовместимыми, такие, как Европа и арабский мир, Европа и Индия, Европа и Китай и т.д.

Короче говоря, рассматривая социокультурные структуры «европейского» типа, мы постоянно сталкиваемся с двумя основными проблемами: во-первых, это проблема *идентичности*, создавшейся в результате исторического осаждения, а во-вторых, проблема *утраты идентичности*, которая вызывается связями памяти, обходящими историю в пользу антропологии. Другими словами, мы сталкиваемся с двумя временными измерениями: временем линейной, *скоростной* истории и временем другой истории, т.е. с другим временем, *монументальным временем* (классификация по Ницше), которое включает эти наднациональные, социокультурные структуры в еще более объемные сущности.

Я хотела бы привлечь внимание к определенным образованиям, которые, на мой взгляд, воплощают динамику такого рода социокультурного организма. Я говорю о группах, которые мы называем «социокультурными», поскольку они определяются их ролью в производстве, но также (и особенно) — их ролью в способе воспроизводства и его репрезентациях. Хотя эти группы разделяют все свойства обсуждаемого социокультурного образования, они *выходят за* его пределы и свя-

зывают его с другими социокультурными образованиями. Я имею в виду, в частности, социокультурные группы, которые мы кратко определяем в соответствии с категориями возраста (напр., «европейская молодежь»), половой принадлежности (напр., «европейские женщины») и т.д. Ясно, что европейская молодежь и европейские женщины имеют свою специфику, и не менее очевидно, что то, что позволяет определить их как «молодежь» или «женщин», сопутствует их «европейскому» происхождению и роднит их со сходными категориями в Северной Америке или, скажем, в Китае. Поскольку они принадлежат к «монументальной» истории, они являются не просто европейской «молодежью» или «женщинами». Весьма специфическим образом они будут отражать универсальные характеристики своего структурного положения относительно воспроизводства и его репрезентаций.

На нижеследующих страницах я хотела бы рассмотреть проблематику европейских женщин в контексте исследования времени, т.е. времени, которое феминистское движение не только наследует, но и видоизменяет. Далее, я выделю две фазы или два поколения женщин, универсалистских и космополитических по своим потребностям, хотя они все же отличаются одно от другого. Первое поколение связано главным образом с национальными проблемами, а второе, определяемое скорее «символическим знаменателем», является европейским и трансъевропейским. Наконец, я попытаюсь воспользоваться рассматриваемыми проблемами и предлагаемым типом анализа и показать, что на фоне того, что стало глобальной всеобщностью, возникла европейская позиция — или по крайней мере позиция, занятая европейской женщиной.

### Какое время?

«Время отца, род матери», — сказал Джойс; и кажется, действительно, что воскрешение в памяти имени и участи женщин сопрягается с *пространством*, которое *порождает* человеческий род с большей вероятностью, нежели *время*, судьба или история. Современные науки о субъективности, ее генеалогии и свойствах, подтверждают это разделение, которое может проистекать из социоисторических обстоятельств. После выслушивания снов и фантазий своих пациентов Фрейд пришел к убеждению, что «истерия связана с местом»<sup>1</sup>. Последующие исследования, посвященные овладению детьми

символической функцией, показывают, что постоянство и качество материнской любви мостят путь для первых пространственных отсылок, которые вызывают смех ребенка и, далее, подготавливают весь спектр символических проявлений, подводящих к знаку и синтаксису<sup>2</sup>.

Разве антипсихиатрия и прикладной психоанализ (в применении к лечению психозов), прежде чем приписать пациенту способность к переносу и коммуникации, не обозначают новые места, которые служат удовлетворяющими и исцеляющими заместителями долговременных недостатков материнского пространства? Примеры тому многочисленны, но все они сходятся на проблематике пространства, которое многие религии матриархатного типа связывают с «женщиной» и которое Платон, вторя атомистам древности в своей системе, обозначал с помощью апории *хоры*, матричного пространства, питающего, неназываемого, предшествующего Единому и Богу и, следовательно, бросающего вызов метафизике<sup>3</sup>.

Что касается времени, то женская субъективность, видимо, задает специфическое понятие измерения, которое в сущности удерживает в себе *повторение* и *вечность* из многочисленных модальностей, являвшихся на протяжении истории цивилизации. С одной стороны, оно сохраняет циклы, период беременности и вечное возвращение биологического ритма, родственного ритму природы. Его предсказуемость может шокировать, но его одновременность с тем, что воспринимается как сверхсубъективное и космическое время, служит источником головокружительных прозрений и несказанного *jouissance*. С другой стороны, оно сохраняет сплошную, твердую временность, безупречную и непроницаемую, столь далекую от линейного времени, что сам термин «временность» выглядит неуместным: всеохватывающее и бесконечное, как воображаемое пространство, оно напоминает нам время Кроноса у Гесиода, время виновного в кровосмешении сына, который закрывает собой Гею, отделяя ее от Ураноса, отца. Оно напоминает также мифы о воскресении в различных традициях, которые увековечили след материнского культа через его самое последнее появление в христианстве. В христианстве тело Матери Божьей не умирает, но переходит из одного пространства в другое в одном и том же времени (Успение в православии и католицизме)<sup>4</sup>.

Эти два типа временности — циклический и монументальный — традиционно ассоциируются с женской субъективностью, тогда как последняя рассматривается как материнская по своей природе. Не следует забывать, однако, что повторе-

ние и вечность являются основополагающими концепциями времени в многочисленных опытах и переживаниях, особенно мистических<sup>5</sup>. То, что современное феминистское движение идентифицируется с этими переживаниями, предполагает, что оно не является внутренне несовместимым с «мужскими» ценностями.

С другой стороны, женская субъективность представляет проблему только относительно определенной концепции времени: времени планомерного, времени как проекта, телеологии, линейного и ожидаемого разворачивания; времени как отправной точки, прогрессии и прибытия — т.е. времени истории. Исчерпывающе показано, что такого рода временность внутренне присуща логическим и онтологическим ценностям всякой цивилизации. Можно предположить, что она объясняет разрыв, период ожидания или беспокойство, которые другие временности скрывают от нашего взгляда. Такого рода время есть время языка, произнесения предложений (существительное и глагол; лингвистическая тема и комментарий; начало и завершение), и оно сохраняется благодаря своему внешнему пределу — смерти. Психоаналитик назвал бы его всепоглощающим, навязчивым временем, поскольку саму структуру раба можно увидеть в господстве над этим временем. Страдающий истерией (которого мучат воспоминания), будь то мужчина или женщина, идентифицировался бы, скорее, с предшествующими временными модальностями — циклической, монументальной.

Читатель, возможно, удивлен изменчивой системой отсылок — мать, женщина, истеричка. Хотя, по-видимому, последовательное употребление слова «женщина» в современной идеологии может быть «понятным» или «шокирующим», оно стирает различия между разными функциями или структурами, которые скрываются за этим словом. На самом деле пришло время подчеркнуть *множественность* женских перспектив и забот. Как можно более тщательно, честно и как можно менее своекорыстно мы должны добиться того, чтобы *фундаментальное различие* между полами возникло из сети этих различий. Феминизм решил невероятно трудную задачу, поскольку сделал это различие *болезненным*, и это значит, что оно способно создать возможность и символическую жизнь в цивилизации, которой нечем заняться, кроме игры на фондовой бирже и ведения войны.

Мы не можем говорить о Европе или о «женщинах в Европе» отдельно от истории, которая вмещает в себя эту социокультурную реальность. Верно, что женская чувственность

возникла более столетия тому назад, но похоже, что эта чувственность в своем восприятии времени расходится с идеей «вечной Европы» и, пожалуй, даже «новой Европы». Скорее, женская чувственность должна искать собственной, трансъевропейской временности с помощью европейского прошлого и настоящего, а также европейского «ансамбля», понимаемого как хранилище памяти. Мы должны сказать, однако, что европейские феминистские движения обнаружили три установки по отношению к этому пониманию линейной временности — временности, которую мы с готовностью объявляем мужской и которая является столь же «цивилизационной», сколь и навязчивой (*obsessional*).

### Два поколения

Когда женское движение начиналось как борьба суфражисток и феминисток, чьи убеждения были созданы самой жизнью (*existential feminists*), оно хотело найти себе место в линейном времени планирования и истории. В результате это движение, хотя оно и было универсалистским с самого начала, было глубоко укоренено в социополитической жизни наций. Политические требования женщин, борьба за равную плату за равный труд и за право иметь равные возможности с мужчинами, а также отвержение материнских или женских свойств, которые расцениваются как несовместимые с такой историей, — все это проистекает из *логики идентификации* с ценностями, которые являются не идеологическими (такие ценности справедливо критиковались как слишком реакционные), но логическими и онтологическими относительно господствующей рациональности нации и государства.

Нет нужды перечислять все преимущества, какие эта логика идентификации и вдохновляемый ею протест принесли и продолжают приносить женщинам (право на аборт и контрацепцию, равная заработная плата, профессиональное признание и др.). Уже стало ясно или вскоре выяснится, что эти преимущества имеют даже более важные последствия, чем промышленная революция. Это течение в феминизме, которое является универсалистским, *обобщает* проблемы женщин из различной среды, разного возраста и цивилизаций или просто разных психических структур в концепте Универсальной Женщины. В этом мире размышление о *поколениях* женщин можно представить себе только в глобальной перспективе как

некую последовательность, как прогрессию в осуществлении программы, намеченной ее основателями.

Вторая фаза связывается с женщинами, которые пришли в феминизм после мая 1968 г. и принесли с собой свой эстетический или психоаналитический опыт. Эта фаза характеризуется якобы всеобщим отрицанием линейной временности и ярко выраженным недоверием к политической жизни. Хотя это течение феминизма, действительно, все еще верно своим основоположникам и все еще фокусируется (по необходимости) на борьбе за социокультурное признание женщин, в некоем *качественном* смысле оно видит себя в ином свете, нежели тот, в каком видело себя предшествующее поколение феминисток.

Женщины «второй фазы», которые интересуются преимущественно спецификой женской психологии и ее символическими проявлениями, ищут языка для выражения своих телесных и интерсубъективных переживаний, которые замалчивались культурами прошлого. Как художницы или писательницы они предприняли настоящее исследование *динамики знаков*. По крайней мере на уровне целей их исследование можно сравнить с самыми честолюбивыми проектами религиозного и художественного переворота. Приписывание этого опыта новому поколению не просто предполагает, что новые проблемы добавляются к прежним требованиям социополитической идентичности; оно также означает, что, требуя от нас признания некоего неразложимого и самодостаточного своеобразия, многогранного, текучего и некоторым образом неидентичного, феминизм сегодня располагается вне линейного времени идентичностей, которые сообщаются через проекции и требования. Сегодня феминизм возвращается к архаической (мифической) памяти, как и к циклической или монументальной временности маргинальных движений. Явно не случайно проблема европейского и трансъвропейского дает знать о себе в то же самое время, что и эта новая фаза феминизма.

Какие социополитические процессы или события вызвали это видоизменение? Каковы проблемы этого феминизма, предложенные им решения, его границы?

## **Социализм и фрейдизм**

Можно было бы сказать, что это новое поколение женщин более отчетливо проявляет себя в Западной Европе, нежели в Соединенных Штатах, и это можно объяснить *расколом* в со-

циальных отношениях и установках, который был вызван социализмом и фрейдизмом. Хотя *социализм* как уравнивательная социальная доктрина в настоящее время переживает глубокий кризис, он все же предполагает, что правительства и политические партии любых взглядов должны укреплять солидарность путем перераспределения благ и обеспечения свободного доступа к культуре. *Фрейдизм*, который служит внутренним механизмом социальной сферы, бросает вызов эгалитаризму посредством изучения различия полов, а также своеобразия субъектов, которые сохраняют свою индивидуальность.

Западный социализм, потрясенный с самого начала притязаниями женщин (напр., Флоры Тристан) на равные права и равную оплату труда, без колебаний избавлялся от женщин, которые хотели признания специфичности женской роли в культуре и обществе. В духе эгалитаристского и универсалистского контекста гуманизма эпохи Просвещения социализм держался лишь той мысли, что тождество полов является единственным путем к освобождению «второго пола». Сейчас я не стану отстаивать того факта, что этот «идеал равенства» на самом деле не проводился в жизнь теми движениями и политическими партиями, которые заявляли о приверженности социализму, и что после мая 1968 г. новое поколение западноевропейских женщин появилось, до некоторой степени, в результате протеста против этой ситуации. Позвольте мне просто заметить, что в теории (и на практике, если говорить о Восточной Европе) социалистическая идеология, основанная на понимании человеческого существа как обусловленного его отношением к *производству*, не принимала во внимание роль человека в *воспроизводстве* и в *символическом порядке*. В результате социалистическая идеология в своем тотализирующем, если не тоталитарном духе<sup>6</sup> вынуждена была утверждать, что особая природа женщин является несущественной, а то и несуществующей. Мы начали понимать, кроме того, что гуманизм Просвещения и даже социализм навязывали такой же уравнивательный и порицающий подход к отдельным религиозным группам, особенно иудейским<sup>7</sup>.

Тем не менее последствия этой установки крайне важны для женщин. В качестве примера рассмотрим изменение судьбы женщин в социалистических странах Восточной Европы. Можно почти без преувеличения утверждать, что в этих странах требования суфражисток и первых феминисток были, во всяком случае, в значительной степени удовлетворены. Больше того, в Восточной Европе, несмотря на большие ошибки и колебания, три важнейших требования раннего феминистско-

го движения были выполнены: требования экономического, политического и профессионального равенства. Четвертое требование, равенства полов, которое предполагает терпимость в половых отношениях, включая право на аборт и контрацепцию, остается под запретом как в марксистской этике, так и по соображениям государственного блага. Поэтому именно четвертое равное право остается проблемой и оказывается *жизненно важным* для борьбы нового поколения. Это так, но как раз вследствие достижений социализма (которые на самом деле обманчивы) борьба уже не нацелена собственно на достижение равенства. В этой точке своего пути новое поколение сталкивается с тем, что я называю *символическим* вопросом.

Половое, биологическое, физиологическое и репродуктивное различие отражает различие в отношении между субъектами и символическим договором, т. е. общественным договором. Речь идет о разъяснении различия между мужчинами и женщинами в их отношениях к власти, языку и значению. В самых тонких его аспектах ниспровержение нового поколения феминисток в будущем будет направлено на эту проблему. Этот фокус будет соединять сексуальное и символическое, для того чтобы понять, прежде всего, специфику женского (*le féminin*), а затем специфику каждой женщины.

Созревание социалистической идеологии и истощение ее в качестве программы для нового общественного договора прокладывает путь для фрейдизма. Мне известно, однако, что воинственные женщины рассматривали Фрейда как вызывающего раздражение проповедника мужского шовинизма из Вены, одновременно пуританской и декадентской, — как человека, который считал женщин неполноценными мужчинами, кастрированными мужчинами.

### **Кастрация или подчинение языку**

Прежде чем мы уйдем от Фрейда, с тем чтобы предложить более правильное видение женщин, постараемся разобраться, что он понимал под кастрацией. Основоположник психоанализа связывал кастрацию с беспокойством или страхом и соответствующей *завистью* к пенису, — и все это *воображаемые* конструкты, характерные для дискурса невротиков обоих полов. Внимательное прочтение Фрейда, выходящее за границы биологистских и механицистских построений его времени, позволяет нам понять эти проблемы более глубоко.

Прежде всего, фантазия о кастрации и коррелятивная ей зависть к пенису родственны «первичной сцене», поскольку они суть *гипотезы, априорные суждения*, внутренние для психоаналитической теории как таковой. Эти концепции представляют логические необходимости, которые помешаются в «истоке», с тем чтобы объяснить то, что никогда не перестает действовать в невротическом дискурсе. Другими словами, невротический дискурс (мужчин и женщин) может быть понят только исходя из его собственной логики, когда мы признаем его основополагающие источники — первичную сцену и фантазию о кастрации, — даже если они никогда не присутствуют в реальности как таковой. Кастрация так же реальна, как и предполагаемый «большой взрыв» в начале вселенной, однако нас гораздо меньше шокирует такого рода интеллектуальный процесс, когда он распространяется на неодушевленную вещь, а не на нашу субъективность и основополагающий механизм нашей познающей мысли.

Кроме того, некоторые работы Фрейда («Толкование сновидений», но особенно те, что посвящены второй топологии, в частности «Метапсихология»), а также их современные продолжения (особенно тексты Лакана), предполагают, что кастрация есть воображаемая конструкция, происходящая из психического механизма, который конституирует символическое поле и всякого, кто в него вступает. Значит, кастрация должна быть появлением знака и синтаксиса, т.е. языка как *отделения* от нераздельного состояния удовольствия. Таким образом, установление *артикулированной сети различий*, которая указывает на объекты, отделенные от субъекта, образует *значение*. Эта логическая операция отделения, которая описана в психолингвистике и психологии ребенка, предвещает синтаксические связи языка для мальчиков и девочек. Фрейд предлагает новый подход к этой концепции — он постулирует, что некоторые биологические или семейные условия побуждают некоторых женщин (особенно истеричных) отрицать эту логическую операцию отделения и являющийся ее результатом язык, тогда как некоторые мужчины (особенно невротики, одержимые навязчивыми идеями и желаниями) превозносят это отделение и язык, пытаясь в то же время, словно в оцепенении, овладеть ими.

Аналитическая практика показывает, что в фантазиях пенис становится главным референтом этой операции отделения и полностью определяет смысл *отсутствия* или *желания*, которое конституирует субъектов, когда они присоединяются к порядку языка. Для того чтобы эта операция, которая вы-

страивает символический и социальный порядки, открыла свой истинный смысл и была признана обоими полами, было бы разумно дополнить ее целым рядом лишений и исключений, которые сопровождают страх потери пениса и навязывают утрату целостности и завершенности. Тогда кастрация была бы совокупностью «порезов», которые необходимы для появления символического.

### **Переживание жертвоприношения**

Независимо от того, сознают ли женщины те изменения, которые вызвали или сопровождали их пробуждение, вопрос, какой они задают себе сегодня, можно сформулировать так: *каково наше место в общественном договоре?* Если этот договор, условия которого не предполагают равенства всех участников, основывается на в высшей степени жертвенном отношении отделения и артикуляции различий, которое таким образом производит сообщаемое значение, то каково наше место в этом порядке жертвоприношения и (или) языка? Поскольку мы больше не хотим быть исключенными из этого порядка и уже не довольствуемся вечно отводимой нам ролью поддержания, развития и сохранения этого социосимволического договора в качестве матерей, жен, нянь, врачей, учителей и т. д., — то как мы могли бы завладеть собственным пространством, пространством, которое переходит к нам по традиции и которое мы хотели бы изменить?

Трудно перечислить с точностью те аспекты нынешних взаимоотношений между женщинами и символическим, которые проистекают из социоисторических обстоятельств (включая, среди прочего, патриархальную, христианскую, гуманистическую и социалистическую идеологии) или из некоей структуры. Мы можем говорить только о структуре, наблюдаемой в социоисторическом контексте, в контексте западной христианской цивилизации и ее светских ответвлений. Внутри этой психосимволической структуры женщины чувствуют себя отрезанными от языка и общественного договора, в которых они не находят ни чувств, ни значений тех отношений, которые связывают их с природой, их телами, телами их детей, другой женщиной или мужчиной. Возникающая отсюда фрустрация, которая переживается также некоторыми мужчинами, является квинтэссенцией новой феминистской идеологии. Поэтому для женщин трудно, а то и непосильно принять жертвенную логику отделения и синтаксических связей, на

которых основываются язык и социальный код, и это может приводить в конечном счете к отвержению символического, которое переживается как отвержение отцовской функции, и к психозам.

Столкнувшись с этой ситуацией, некоторые женщины пытались выработать новую точку зрения — с использованием новых объектов и нового анализа положения дел — для антропологии, психоанализа, лингвистики и других дисциплин, исследующих символическое измерение<sup>8</sup>. Другие женщины, руководствующиеся скорее чувством и пользующиеся средствами современного искусства, попытались изменить язык и другие коды выражения посредством стиля, который остается близок телу и эмоциям. Я не говорю здесь о «женском языке»<sup>9</sup>, существование которого как особого синтаксического стиля проблематично и видимая лексическая специфика которого является продуктом не столько различия полов, сколько социальной маргинальности. Я не говорю также об эстетической ценности произведений женщин, большая часть которых отражает более или менее эйфорический и подавленный романтизм, с одной стороны, и взрыв эго, которое нуждается в нарциссическом удовлетворении, с другой. Это приводит меня к мысли, что важнейшим фокусом для нового поколения женщин стал социосимволический договор как жертвенный договор.

На протяжении более чем столетия антропологи и социологи привлекали наше внимание к жертвоприношениям на благо общества, которые стоят за «мышлением дикарей», войнами, дискурсом снов или великих писателей. Тем самым эти ученые вновь сформулировали и проанализировали метафизический вопрос о зле. Если общество действительно основывается на общественном убийстве, тогда понимание того, что кастрация закладывает основание для социосимволического, позволит человеческим существам отсрочить убийство. Мы символически изображаем убийство (и самих себя) и таким образом имеем возможность преобразовать губительный хаос в оптимальный социосимволический порядок.

Современные женщины утверждают, что этот жертвенный договор навязывается вопреки их воле, что принуждает их к попытке бунта, который они воспринимают как возрождение. Общество в целом, однако, рассматривает этот бунт как отказ, и это может вылиться в насилие в отношениях полов (убийственную ненависть, распад пары и семьи) или в культурную инновацию. На самом деле это может приводить и к тому, и к другому сразу. Как бы то ни было, ставка такова, и она очень

высока. Борясь со злом, мы воспроизводим его, на этот раз в сердцевине общественного договора — договора между мужчинами и женщинами.

## Террор власти или власть терроризма

Сначала в бывших социалистических государствах (таких, как бывший Советский Союз и Китай) и позднее все больше и больше в западных демократических странах феминистские движения обеспечили женщинам возможность достичь руководящих ролей в сферах бизнеса, промышленности и культуры. Даже если различные формы несправедливой дискриминации и преследования сохраняют господствующие позиции, борьба против них является борьбой с образами прошлого. Даже если содержание этой борьбы известно и принципы приняты, все же есть препятствия, которые надо преодолеть. Так, хотя последующая борьба остается одной из главных *задач и забот* нового поколения, в строгом смысле слова она уже не является его главной *проблемой*. Касательно *власти*, однако, его проблему можно было бы сформулировать так. Что происходит, когда женщины достигают власти и идентифицируются с ней? Что происходит, когда они отвергают власть и создают параллельное общество, противовласть широкого охвата — от интеллектуального кружка до группы террористов-командос?

Достижение женщинами коммерческой, промышленной и культурной власти не изменяет природы этой власти, что ясно видно на примере Восточной Европы. Женщины, выдвинутые на руководящие должности и неожиданно получившие экономические (а также нарциссические) блага, в которых им тысячами отказывали, — это те же самые женщины, которые становятся яростными сторонницами современных режимов, хранительницами *status quo*, ревностными защитницами установившегося порядка<sup>10</sup>. Идентификация женщин с властью, которую некогда они считали фрустрирующей, подавляющей и недостижимой, часто использовалась во благо таких тоталитарных режимов, как германский национал-социализм или чилийская хунта<sup>11</sup>. Одно из возможных объяснений этого тревожного явления можно усмотреть в том, что оно проистекает из параноидального противоучастия (в психоаналитическом смысле) в первоначально отрицавшемся символическом порядке. Даже если это так, наше объяснение не препятствует широкому распространению этого явления по всему миру,

иногда в более тонких формах, чем упомянутые тоталитарные. В любом случае все эти формы роднит интерес к уравниванию, стабильности и традиционализму, хотя все это достигнуто ценой уничтожения уникальности каждого индивида, личностных переживаний и странностей жизни.

Некоторые посетуют, что подъем освободительного движения, такого как феминизм, может завершиться укреплением конформизма, а другие одобряют это последствие и используют его к собственной выгоде. Выборные кампании, сама жизнь политических партий никогда не упускают случая поставить на эту последнюю альтернативу. Опыт показывает, что даже протестные или инновационные инициативы со стороны женщин, поглощенных властью (когда они не подчиняются ей с готовностью), вскоре приписываются «системе». Самопровозглашенная демократизация институтов, которые гордятся привлечением женщин, чаще всего означает, что они просто принимают в свои ряды несколько женщин — «боссов».

Различные течения феминизма, более радикальные в своих подходах, отвергают власти, превращающие второй пол в *противообщество*, своего рода *alter ego* установленного общества, и это противообщество дает убежище надеждам на удовольствие. Это женское общество можно противопоставить жертвенному и фрустрирующему социосимволическому договору: противообщество воображается как гармоническое, терпимое, свободное и благословенное. В наших современных обществах, которые не признают жизни после смерти, противообщество является единственным прибежищем для *jouissance*, поскольку оно является собственно антиутопией, местом вне права, и все же путем к утопии.

Как и все общества, противообщество основывается на изгнании уже исключенного элемента. Козел отпущения, нагружаемый ответственностью за зло, тем самым не подпускает его к установившемуся сообществу<sup>12</sup>, которое освобождается от всякой ответственности за зло. Современные протестные движения часто воспроизводят эту модель, находя виновную сторону, которая отводит от них критику, — будь то иностранец, деньги, другая религия или другой пол. Если принимать эту логику за чистую монету, то не становится ли феминизм своего рода сексизмом наоборот?

В нашем мире различные маргинальные группы, составившиеся по признаку пола, возраста, общности религии, этнического происхождения и идеологии, представляют прибежище надежды, т.е. светскую форму другого мира. Тем не менее, поскольку число женщин, затрагиваемых этими проблемами,

возросло (хотя и не так резко, как несколько лет назад), проблема противообщества становится крайне важной.

О протестных движениях, включая феминизм, неверно было бы сказать, что они «изначально освободительные» и становятся догматическими лишь впоследствии. Они не оказываются погребенными вместе с побежденными моделями по причине какого-то нарушения — внутреннего отклонения или внешнего маневра. Особая структура логики противовласти и противообщества — вот что стоит за его сущностью как образа побежденного общества или власти. С такой точки зрения — вероятнее всего, слишком гегельянской — современный феминизм предстает единичным моментом продолжающегося процесса — процесса узнавания жестокого насилия (отделения и кастрации), которое лежит в основании *любого* общественного договора.

Отмечалось большое число женщин в террористических группах, таких, как палестинские командос, группа Баадер-Майнхоф (Baader-Meinhoff), «Красные бригады» и т.д. Эксплуатация женщин все еще слишком часта, и традиционные предрассудки против женщин настолько сильны, что мы не можем оценивать это явление объективно, хотя можем с полным правом утверждать, что оно происходит из отрицания социосимволического договора, а также противоучастия в нем. Этот параноидальный механизм лежит в основе всех форм политической вовлеченности, и он может производить различные гуманизирующие установки. Однако когда женщина чувствует себя безжалостно изолированной и осознает свой эмоциональный опыт как женщины или свое положение как социального существа, которое остается неведомым дискурсу и существующим властям (всему — от собственной семьи до социальных институтов всего мира), она может сделаться «одержимым» агентом [насилия] через противоучастие в насилии, с которым она сталкивается. Следовательно, она борется со своей фрустрацией средствами, которые на первый взгляд могут показаться крайними, но их применение оправданно и понятно, если принять во внимание нарциссическое страдание, объясняющее их использование.

Это террористическое насилие, неизбежно направленное против режимов нынешней буржуазной демократии, усваивает себе программу освобождения, которое сводится к порядку, даже более репрессивному и жертвенному, нежели тот, с которым оно борется. Действительно, мишенью агрессии групп террористок выступают не различные тоталитарные режимы, а либеральные системы, которые становятся все более демокра-

тическими. Террористки мобилизуются во имя нации, некой подавленной группы или того, что воображается как благая и разумная человеческая сущность, т.е. во имя фантазии об архаической реализации, которой якобы препятствует произвольный, абстрактный и потому нежелательный порядок. Хотя этот порядок обвиняется в деспотизме, не обвиняют ли его на самом деле в слабости? В том, что он не соответствует некой субстанции, которая считается чистой и благой, но которая навсегда утрачена, субстанции, которую надеется возродить женщина, задвинутая на периферию общества (*marginalized woman*)?

Антропологи подтверждают, что общественный порядок является жертвенным, но жертвоприношение останавливает насилие и развивается в собственный строй (через молитву и общественное благосостояние). Если мы отвергаем его, то подвергаем себя риску взрыва так называемой благой субстанции, которая неудержимо вырывается за границы закона и прав, подобно абсолютному произволу.

В результате кризиса монотеизма два столетия революций (их новейшие материализации — фашизм и сталинизм) поставили трагедию логики подавленной доброй воли, которая завершается бойней. Можно ли сказать, что женщины более способны, чем другие социальные группы, участвовать в безжалостном террористическом механизме? Пожалуй, можно только заметить, что с самого рождения феминизма (и даже раньше) женщины, не вписывающиеся в рамки нормального, часто захватывали власть путем убийства, заговора и политического убийства. Вечный долг перед матерью делает женщину более не защищенной от символического порядка, более ранимой, когда она страдает от него, и более озлобленной, когда она защищается. Если архетипическая вера в благую и разумную химерическую субстанцию есть, по сути, вера во всемогущество архаической, реализовавшейся, завершенной, всеохватывающей матери, чуждой фрустрации, отделенности, не имеющей «пореза», который делает возможным символическое (т.е. не испытавшей кастрации), то было бы невозможно разрядить насилие, не бросив вызова самому мифу архаической матери. Отмечалось, что феминистские движения были охвачены паранойей<sup>13</sup>, и можно вспомнить скандальную сентенцию Лакана: «Нет такой вещи, как Женщина». Действительно, она не существует, Женщина с заглавной буквы «Ж», как обладательница мифической полноты, верховной власти, на которой основываются террор власти и терроризм как желание власти. Тем не менее говорят о мощном ниспровержении! Говорят об игре с огнем!

## Творцы мужчины и женщины

Желание быть матерью, которое предыдущее поколение феминисток считало отчуждающим или реакционным, не стало нормой для нынешнего поколения. Однако все больше женщин считают материнство совместимым с профессиональной деятельностью (в частности, из-за таких улучшений в условиях жизни, как рост числа центров дневного пребывания и школ воспитателей, более активное участие мужчин в заботе о ребенке и домашнем труде и т.д.). Кроме того, женщины обнаруживают, что материнство является жизненно важным фактором полноты женского опыта со всеми его радостями и страданиями. Исчерпывающей иллюстрацией этой тенденции являются матери лесбиянки или некоторые одинокие матери, которые отвергают отцовскую функцию. Они представляют собой самые яркие примеры отрицания символического порядка, о котором я говорила выше, а также горячего обожествления материнской власти.

Гегель различал женское право (семейное и религиозное) и мужское право (гражданское и политическое). Хотя наши общества прекрасно знакомы с применениями и злоупотреблениями мужским правом, мы должны признать в настоящий момент, что женское право представляется пустым местом. Если практики материнства без отца должны стать нормальными, то абсолютно необходимо разработать соответствующие законы с целью уменьшения насилия, которое может коснуться ребенка и отца. Готовы ли женщины принять на себя эту психологическую и правовую ответственность? Таков один из глубочайших вопросов, с какими сталкиваются женщины нового поколения, особенно когда они отказываются отвечать на такие вопросы, будучи охвачены яростью по отношению к преследующему их порядку и праву.

Сталкиваясь с этой ситуацией, группы феминисток все лучше понимают (особенно когда пытаются расширить свою аудиторию), что отказ от материнства не может быть их главной политической позицией. Большинство женщин сегодня чувствуют, что их миссия — привести ребенка в мир. Это ставит перед новым поколением вопрос, отвергнутый предшествовавшим: что стоит за желанием быть матерью? Неспособная ответить на этот вопрос феминистская идеология открывает дверь возвращению религии, которая приносит умиротворение, смягчает страдание и отвечает материнским ожиданиям. Хотя мы можем лишь предложить частичное согласие с убеждением Фрейда, полагавшего, что желание иметь ребенка есть

желание иметь пенис, и оно является таким образом замещением фаллической и символической власти, мы все же должны уделить пристальное внимание тому, что могут сказать об этом опыте современные женщины. Беременность является серьезнейшим испытанием: это расщепление тела, разделение и сосуществование «Я» и «Другого», природы и знания, физиологии и речи. Этот фундаментальный вызов идентичности сопровождается фантазией о целостности нарциссической самодостаточности. Беременность есть своего рода институционализированный, социализованный и естественный психоз. Появление ребенка, с другой стороны, проводит мать через лабиринт редкого опыта: опыта любви к другому, в противоположность любви к себе, к своему отраженному образу, или особенно к другому человеку, с которым «Я» сливается (в половой любви или страсти). Опыт материнства — скорее медленное, трудное и удивительное научение внимательности, мягкости, самозабвению. Кроме того, если материнство невинно, то это прохождение через лабиринт не предполагает мазохизма и отрицания своей эмоциональной, интеллектуальной и профессиональной личности. Поэтому материнство становится истинным творческим актом, которого мы пока еще не способны вообразить.

В то же время женское желание самоутвердиться проявляется как стремление к художественному и особенно литературному творчеству. Почему так важна литература? Потому ли, что, когда литература противоречит социальным нормам, она распространяет знание, а то и истину о подавленной, тайной и бессознательной вселенной? Потому ли, что литература укрепляет общественный договор, выводя наружу поразительную природу того, что остается невысказанным? Потому ли, что она превращает в игру, в пространство фантазии и наслаждения — абстрактный и фрустрирующий порядок социальных знаков, слов повседневного общения?

Флобер сказал: «Госпожа Бовари — это я». Сегодня некоторые женщины думают: «Флобер — это я». Это утверждение свидетельствует не только об идентификации с властью воображаемого, но также о желании женщин облегчить тяжесть жертвенного общественного договора и обогатить наши общества более гибким и свободным дискурсом, способным назвать то, что пока еще не вошло в широкий оборот: тайны тела, тайные радости, стыд, ненависть ко второму полу.

Поэтому женское литературное творчество в последнее время обращает на себя большое внимание и «специалистов», и прессы. Однако на его пути встречаются серьезные камни

преткновения. Разве творчество женщин не сводится к мрачному отрицанию самой «мужской литературы», которая служит моделью для многих произведений женщин? Разве благодаря ярлыку феминизма не находят покупателей многочисленные творения, чье наивное нытье или площадной романтизм в нормальной ситуации были бы отвергнуты? Разве писательницы не делают фантастических нападок на Язык и Знак, которые обвиняются в том, что они являются главными опорами мужского шовинизма и мужской власти, — нападок во имя лишенной значения телесности, правда которой может быть лишь «жестовой» или «музыкальной»?

И все-таки, сколь бы сомнительными ни были результаты женского художественного производства, симптом налицо — женщины пишут. И мы с нетерпением ждем от них *нового материала*.

### Во имя Отца, Сына... и Женщины?

Эти несколько характерных черт нового поколения женщин в Европе показывают, что эти женщины находятся в том же слое, что и религиозный кризис нашей цивилизации. На мой взгляд, религия есть наша воображаемая потребность обеспечить себя *репрезентацией* (животной, женской, мужской, родительской и т.д.), замещающей тот элемент, который делает нас нами самими, — нашу способность образовывать символы. Феминизм сегодня, видимо, служит именно такой *репрезентацией*, дополняющей фрустрацию, которую переживают женщины, когда сталкиваются с христианской традицией и ее разновидностью — светским гуманизмом. Тот факт, что эта новая идеология имеет сходства с так называемыми матриархатными убеждениями, не отменяет ее радикальной новизны, поскольку она является частью выступления против жертвенности, которым движима наша культура. Хотя эта идеология оспаривает такую свою ограниченность, она все же подвержена опасностям насилия и терроризма. Когда радикализм добивается столь многого, он ставит под угрозу само понятие социального обмена.

Некоторые современные мыслители полагают, что современность является первой эпохой в человеческой истории, когда человеческие существа пытаются жить без религии. Не стоит ли современный феминизм перед возможностью превратиться в своего рода религию? Или же он сможет избавиться от своей веры в Женщину, Ее власть и Ее письмо, — и ста-

нет поддерживать вместо этого индивидуальность каждой женщины, ее сложность, ее множественные языки ценой общего горизонта, единой перспективы, веры?

Призывает ли он к наивысшей солидарности или к анализу?

Является ли он воображаемой поддержкой в технократическую эпоху, когда всякая нарциссическая личность обречена на фрустрацию? Или мерой времени, когда космос, атомы и клетки — наши истинные современники — призывают к созданию свободной и гибкой субъективности?

## Другое поколение есть другое пространство

Именно сегодня становятся возможными более объективные точки зрения на два поколения женщин. Я полагаю, следовательно, что формируется третье поколение, по крайней мере в Европе. Я говорю не о некоей новой возрастной группе (хотя важности ее отнюдь не недооцениваю) и не о новом «массовом феминистском движении», которое пойдет по стопам второго поколения. Смысл, который я придаю слову «поколение», определяется не столько хронологией, сколько неким *означающим* пространством, ментальным пространством, которое является одновременно пространством тела и желания.

Для этого третьего поколения, которое я решительно поддерживаю (которое я воображаю?), дихотомия мужчины и женщины как противоположность двух враждебных существ является *метафизической проблемой*. Что означает «идентичность» и даже «половая идентичность» в теоретическом и научном пространстве, где ставится под вопрос само понятие «идентичность»<sup>14</sup>? Я не просто намекаю на бисексуальность, которая чаще всего оказывается желанием целостности, желанием стереть различие. Я имею в виду собственно окончание «смертельной борьбы» между враждующими группами, не в надежде на примирение — поскольку феминизм можно похвалить, как минимум, за демонстрацию того, что есть неизгладимого и даже смертельного в общественном договоре, — но в надежде на то, что насилие наиболее живуче внутри индивидуальной и половой идентичности, а не как отвержение другого.

В результате оказываются уязвимыми и индивидуальное равновесие, и социальное равновесие (возникающее как гомеостаз агрессивных сил, типичных для социальных, национальных и религиозных групп). Как бы то ни было, разве не

невыносимое напряжение, которое скрывается за этим «равновесием», заставляет тех, кто страдает от него, избегать его, искать других способов совладания с *различием*?

Несмотря на явное безразличие к воинственности первого и второго поколений женщин, на мой взгляд, вообще говоря, сексизм несколько сдал свои позиции.

За исключением превознесенных прав гомосексуалистов — мужчин и женщин, секс оказывает все меньшее влияние на субъективные интересы. Эта «десексуализация» доходит до вызова не только гуманизму, но и антропоморфизму, который служит основанием нашего общества. Поэтому «мужчина и женщина» являются точкой опоры для социального интереса в меньшей степени, нежели прежде. Только кажется, что судорожный нарциссизм и эгоизм наших современников противоречат отходу от антропоморфизма, поскольку, когда антропоморфизм не возвышается до технического превосходства или общей автоматизации, он вынужден заботиться о духовности. Может быть, сексуальная революция и феминизм являются лишь переходом к спиритуализму?

То, что спиритуализм превращается в уклонение (*evasion*) или в конформистское подавление, не должно скрывать радикальной природы этого процесса, который представляет собой *интериоризацию основополагающего разделения социосимволического договора*. С этой точки зрения другое не является ни злом, ни чуждым для меня, ни козлом отпущения извне, т. е. со стороны другого пола, класса, расы или нации. Я являюсь *одновременно нападающим и жертвой*, тем же и другим, идентичным и чуждым. Я просто должен постоянно анализировать основополагающее разделение собственной несостоятельной идентичности.

Религия есть воля признать это европейское осознание внутреннего зла, которая возникает из идеологических достижений и тупиков феминистского опыта. Есть ли дискурс, способный поддержать ее? Наряду с психоанализом, необходимо увеличить роль эстетических практик не только в качестве противовеса массовому производству и единообразию века информации, но также с целью демистификации той мысли, что языковое сообщество является универсальным, всеобъемлющим и уравнивающим средством. Всякий художественный опыт может также выявить разнообразие наших идентификаций и относительность нашего символического и биологического существования.

Понятая таким образом эстетика приобретает характер морали. Воображаемое помогает наметить в общих чертах этику,

которая остается невидимой, подобно взрыву мошенничества, который причиняет ущерб обществам, свободным от твердых убеждений и законов. Как ограничение и как игра, воображаемое позволяет нам представить себе этику, сознающую собственный жертвенный порядок и тем самым предусматривающую распределение своей ноши по частям на всех своих приверженцев, которых воображаемое объявляет виновными и ответственными, хотя этика дает им непосредственную возможность *jouissance*, возможность разнообразного творчества, возможность жизни, полной испытаний и различий. Это будет утопическая этика, но разве возможна иная?

В этом смысле мы могли бы вернуться к вопросу Спинозы: являются ли женщины субъектом этики? Вероятно, женщины не являются субъектом этики, созданной классической философией, — с которой у поколений феминисток были непростые и опасные отношения. Но разве женщины не участвуют в том перевороте, который наше общество переживает на нескольких уровнях (война, наркотики, искусственное оплодотворение), — перевороте, который потребует новой этики? Если мы рассматриваем феминизм как момент в размышлениях об антропоморфической идентичности, которая умалила свободу нашего рода, мы сможем ответить на этот вопрос только утвердительно, поскольку этот момент пришел к завершению. И в чем смысл нынешнего «политически корректного» движения, которое охватило Соединенные Штаты? Европейское сознание преодолело такие интересы благодаря, в некотором смысле, неудовлетворенности и творческим способностям европейских женщин.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: The Freud/Jung Letters / Tr. R.Manheim, R.F.C.Hull. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

<sup>2</sup> См.: Spitz R. The First Year of Life: A Psychoanalytic Study of Normal and Deviant Development of Object Relations. New York: International Universities Press, 1966; Winnicott D.W. Playing and Reality. New York: Basic Books, 1971; Kristeva J. Place Names // Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / Tr. T.Gora, A.Jardine, L.S.Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. P. 271—295.

<sup>3</sup> См.: Plato. Timaeus / Tr. F.M.Cornford. New York: Harcourt, Brace, 1937: «Пространство <...> вечно, не приемлет разрушения, дарует обитель всему рождающемуся, но само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него невозможно. Мы видим его как бы в грезах и утверждаем, будто всякому бытию

непрерывно должно быть где-то, в каком-то месте и занимать какое-то пространство» (52a–52b [Цит. по: Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 455. Пер. С.С.Аверинцева]). См. мои замечания о хоре: Kristeva J. *Revolution in Poetic Language* / Tr. M.Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

<sup>4</sup> См.: Kristeva J. *Stabat Mater* // Kristeva J. *Tales of Love* / Tr. L.S.Roudiez. New York: Columbia University Press, 1983.

<sup>5</sup> См.: Puech H.C. *La Gnose et le temps*. Paris: Gallimard, 1977.

<sup>6</sup> См.: Desanti D. *L'autre sexe des bolcheviks* // *Tel Quel*. 1978. № 76; Kristeva J. *On Chinese Women* / Tr. A.Barrows. London: Marion Boyars, 1977.

<sup>7</sup> См.: Hertzberg A. *The French Enlightenment and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1968; *Les Juifs et la révolution française* / Ed. B.Blumenkranz, A.Soboul. Paris: Editions Privat, 1976.

<sup>8</sup> Время от времени соответствующие работы публиковались в различных академических женских журналах, в том числе в одном из самых престижных: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (University of Chicago Press). Также заслуживает внимания специальный выпуск журн. «*Revue des sciences humaines*» (1977. № 4) под заглавием «*Ecriture, féminité, féminisme*». См. также: *Les femmes et la philosophie* // *Le Doctrinal de sapience*. 1977. № 3.

<sup>9</sup> См. различные лингвистические исследования «женского языка»: Lakoff R. *Language and Women's Place*. New York: Harper & Row, 1974; Key M.R. *Male/Female Language*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1973; Houdebine A.M. *Les femmes et la langue* // *Tel Quel*. 1977. № 74. P. 84–95.

<sup>10</sup> См.: Kristeva J. *On Chinese Women*.

<sup>11</sup> См.: Macciocchi M.A. *Éléments pour une analyse du fascisme*. Paris: 10/18, 1976; Mattelart M. *Le coup d'état au féminin* // *Les Temps modernes*. 1975. January.

<sup>12</sup> Основания «жертвенной антропологии» были изложены Р.Жираром, см.: Girard R. *Violence and the Sacred* / Tr. P.Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977; и особенно: Girard R. *Things Hidden Since the Foundation of the World* / Tr. S.Bann, M.Metteer. Palo Alto: Stanford University Press, 1987.

<sup>13</sup> См.: Enriquez M. *Fantasmes paranoïaques: différences de sexes, homosexualité, loi du père* // *Topiques*. 1974. № 13.

<sup>14</sup> См.: Lévi-Strauss C. et al. *L'Identité: séminaire interdisciplinaire*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1977.

Исследуя, как женское движение в искусстве в самом начале акцентировало важность личного самовыражения и «обретения голоса» как формы освобождения и резкого протеста против притеснения женщин, Флиттерман-Льюис и Барри выдвигают весьма специфические аргументы в пользу теории, демонстрирующей, как социальные практики структурируют притеснение женщин в патриархальном обществе. Подразделяя современное женское искусство на четыре обширные культурные категории, они стремятся найти отличия искусства, говорящего о женском с позиций феминистского искусства, а также отграничить эссенциалистские (биологически детерминированные) формы искусства, использующие традиционные женские ремесла, считающиеся «женскими» художественными формами, или, как кажется, принимающие уже существующее гендерно обусловленное понимание тела, от антиэссенциалистских (социально детерминированных) форм, которые создают возможность оспорить женские модели и образы, производимые доминирующей (патриархальной) культурой. Такое разделение созвучно происходившим в феминистской теории 1970—1980-х гг. гораздо более широким дискуссиям между эссенциалистской и антиэссенциалистской позициями в женском движении Европы и Америки, между различными радикальными, либеральными, социалистическими и консервативными тенденциями в феминизме, благодаря которым активистки, организовывавшие общественные кампании или практическую помощь, отдалились от более академически и теоретически настроенных женщин, работавших в школах искусств и университетах. Флиттерман-Льюис и Барри, привязывая эти дискуссии к своему анализу женского культурного производства, определенно склоняются к особому подходу в отношении художественного производства, основанному на авангардных техниках (текстуальная практика/деконструкция/использование зазора между образом и текстом) и теоретической рефлексии о репрезентации. Их главная цель — разорвать любую общность между феминистским искусством и экспрессивной моделью творчества, в то же время предлагая для феминистского искусства способ сдвинуть своего зрителя с позиции пассивного потребителя к позиции активного производителя при помощи иной (брехтовской) вовлеченности в произведение искусства. Благодаря своему широкому распространению эта статья дала начало масштабной дискуссии о роли авангардных практик в феминизме (см. текст Мэри Келли в этой книге и критику данной позиции Ритой Фелски).

*К.Д.*

Джудит Барри и Сэнди Флиттерман-Льюис

## **Текстуальные стратегии: политика художественного производства\***

Говорить, что современная критика находится в кризисе, — на первый взгляд значит преувеличивать серьез-

---

\* Текст впервые опубликован в журнале *Screen*. London, 1980. Vol. 21. № 2. Воспроизводится в изд.: LIP: *Feminist Art Journal*. Australia, 1981—1982 и Robinson H. *Visibly Female*. London: Camden Press, 1987. Данная версия опубликована в изд.: Raven A., Langer C., Frueh J. *Feminist Art Criticism: An Anthology*. New York: Harper Collins, Icon, 1991. P. 87—97. Воспроизводится в изд.: Jones A. (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003. Печатается с разрешения авторов.

ность ситуации, когда критические определения и методы попросту недостаточно точны и строги. Однако в таком феминистском вопросе, как репрезентация женщин и изображение женской сексуальности в искусстве, кризис несомненно и неоспоримо существует. Чтобы дать начало по-настоящему действенной феминистской художественной практике, способной произвести реальные перемены в обществе, необходимо понимать вопрос о репрезентации как политический вопрос, необходимо проанализировать, как осуществляется субординация женщин в патриархальных формах репрезентации. Причиной появления этой статьи стала необходимость пересмотреть с феминистских позиций такие понятия, как искусство и политика, и отношения между ними, — пересмотреть, принимая во внимание, что сама «женскость» есть социальное образование, обладающее в условиях патриархата определенной формой репрезентации. Мы — феминистка-киновед и феминистка-художница — объединились, чтобы обсудить эти вопросы, а точнее, чтобы понять, насколько ограничены современные определения искусства как политической деятельности. В самом деле, в женском вопросе имеет место кризис определений и методов.

В традиционных определениях искусства, от романтиков с их субъективным лиризмом до авангардистов с их упором на индивидуальность, делался акцент на личное самовыражение. С самого начала женского движения феминистки подчеркивали, что важно выражать личный опыт, выражать и документировать как притеснения женщин, так и женские стремления, и наделяли женское искусство освобождающей силой. Однако радикальная реконцептуализация личного, цель которой — включить в поле рассмотрения более широко понимаемые социальные и даже бессознательные силы, поставила нас перед необходимостью более аналитического подхода к личному опыту. Если мы ожидаем настоящих изменений от самих *структур*, в которых притесняются женщины, то опытно необходимо вывести за рамки сознательно ощущаемых и артикулированных потребностей женщин.

Мы признаем ценность некоторых форм радикального политического искусства, чья цель — поставить во главу угла феминистские вопросы, чаще всего остающиеся за бортом доминирующего культурного дискурса; однако без теоретической основы такое искусство способно достичь лишь ограниченных результатов. Воинствующие формы феминистского искусства, такие, как агитационное искусство, боди-арт и ритуализация насилия, могут приносить непосредственные резуль-

таты, — позволяя, скажем, излиться гневу или сосредоточиться на конкретном эпизоде или аспекте притеснения женщин. Но эти результаты чаще всего недолговечны, как недолговечен активистский энтузиазм, вызванный злободневным произведением искусства. Более теоретически подкрепленное искусство может оказаться способным произвести долговременные изменения, апеллируя к структурным, глубинным причинам притеснения женщин, а не к его последствиям. Радикальное феминистское искусство должно включать в себя осознание того, как социальные практики в культуре конституируют женщин; если мы осознали, каким образом наше общество использует женщин, мы сможем создать эстетику, в которой это станет невозможным, и тем самым избежать ловушки политически прогрессивного искусства, изображающего женщин с тех же позиций, что и доминирующая культура. Следовательно, для нас очевидна необходимость теории, которая вышла бы за рамки личного и занялась вопросами идеологии, культуры и производства смысла.

Чтобы лучше понять, где пересекаются теория и искусство, будет полезно разделить женскую культурную продукцию на четыре категории<sup>1</sup>. Мы здесь попытаемся скорее дать типологию, чем критиковать недостатки этих позиций. В оценке этих типов женского искусства нашим постоянным ориентиром будет необходимость теории культурного производства, как арматуры для любой политически прогрессивной художественной формы. Говоря о смысле, конструируемом культурой, мы подразумеваем систему гетерогенных кодов, взаимодействующих между собой. Смысл, который мы извлекаем из любого взаимодействия, зависит от нашего знания о наборе конвенций, в рамки которого заключен любой аспект нашей жизни: от пищи, которую мы едим, до искусства, которое мы любим. Любое действие (поедание апельсина, постройка дома, чтение книги) есть социальное действие; все фундаментально человеческое является социальным. Теория позволяет нам осознать это и выйти за рамки решений, дающих персональное, личное освобождение, приблизиться к ситуации «социального» освобождения. Всякое общество будет навязывать нам определенный выбор или приоритет того или иного смысла над множеством смыслов, присущих каждой ситуации. Культура как механизм, который навязывает искусственное единство разнообразию кодов, имеет натурализующую функцию, она придает этому сконструированному единству видимость данного, вечного. Теория, как систематическая организация многообразия культурных явлений, может произ-

водить инструменты для оценки политической эффективности феминистского искусства.

Все четыре категории в нашей типологии женского художественного производства основаны на определенных взаимоотношениях между стратегией и действием. Рассмотрев каждую из них и применив к ней предложенное нами определение теории, мы можем удостовериться в правильности наших предположений, характеризующих эти отношения. Сделав это, становится ясно, что данные наборы предположений вместе не составляют теории, хотя вполне могут быть достаточными, чтобы дать начало той или иной художественной практике. Говоря о политике применительно к произведению искусства, мы должны задаться вопросом: «Действие — чье и с какой целью?» Каждая из четырех категорий предполагает свой ответ на этот вопрос, ибо каждой присущи свои цели и стратегии.

Первый тип женского искусства можно рассматривать как прославление изначальной женской художественной силы, которая подается как художественная сущность, внутренне присущая женщине и получающая свое выражение, если ей позволяют свободно изливаться. Это эссенциалистская позиция, так как она основана на вере в некую женскую сущность, спрятанную где-то в теле женщины. Это ориентация, которая обнаруживает себя в подчеркнута «вагинальных» формах живописи и скульптуры; она также может сопровождать мистицизм, ритуал и женскую мифологию. Такой тип искусства, провозглашающий первоочередную ценность тела, можно рассматривать как переворачивание традиционной дихотомии — превосходства духа над материей. Если предположить, что западная метафизическая мысль иерархизирует бинарную оппозицию так, что одна из ее составляющих всегда превалирует над другой, то эту форму искусства можно рассматривать как эстетику простой инверсии. В контексте логики, сокращающей множественность различий до противопоставления двух позитивностей, феминистский эссенциализм просто переворачивает термины господства и подчинения. Вместо мужского господства, свойственного патриархатной культуре, первичный статус получает женское (женская сущность).

Цель многих произведений искусства этой категории — повысить женскую самооценку, акцентируя ценность женского опыта и женских телесных функций. Такое искусство стремится к подчеркнутому получению удовлетворения от самого факта того, что ты — женщина, в культуре, в которой удовлетворение положено получать от прямо противоположного

факта. Его стратегия заключается в том, чтобы, воспевая женские тела в произведениях искусства, запустить процесс идентификации, дабы реципиенты этого искусства (женщины, для которых оно предназначено) осознали ценность собственной «женскости». Такой тип искусства также переопределяет материнство как основу женской креативности, из которой происходят женские божества, колдовство и матриархальное культурное наследие. Отталкиваясь от положения, что наше общество отделяет женщин от мира и разжигает соперничество, такое искусство стремится призвать женщин к взаимному восхвалению и солидарности. Среди главных художественных приемов для достижения этой цели — апелляция к эмоциям, ритуальные формы и эффекты синестезии, которые должны объединить зрителей в едином порыве женской солидарности.

Образцом женского искусства, попадающего в эту категорию, могут служить перформансы французской боди-артистки Джини Пани. Ее перформансы последнего десятилетия сопряжены с самокалечением и ритуализированным рисованием собственной кровью. Один из них, в котором она режет себе лицо бритвой, она объясняет как «преодоление табу на рану, сквозь которую открывается тело, и канонов женской красоты», и как минимум один критик, используя современную терминологию, похвалил ее работу за то, что она «наделяет привилегиями означающее со стороны боли». Однако если присмотреться к утверждениям, что лежат в основе этого типа искусства, возникают затруднения. Если эстетика боли противопоставляется предположительно приятному дискурсу господствующей художественной практики, то жесткая дихотомия боли/удовольствия уже принята как данность. Противопоставляя одну половину этой дихотомии другой, перформанс Пани как бы предлагает нам акт художественной полемики. Однако это противостояние на деле скорее продолжает дуалистическую традицию западной метафизики.

Тем самым на кон ставится само определение оппозиции. Возводя боль в разряд оппозиционной художественной силы, Пани, казалось бы, просто утрирует привычное клише, применяемое к женщинам. Если можно допустить, что женщины находятся вне патриархального дискурса, то первая попытка самовыражения не принимает ли традиционную форму боли или членовредительства? Из комментариев Джини Пани к своим работам явствует, что она чувствует: рана себя, она ранит общество. Однако, поскольку ее раны существуют в контексте искусства, они уже ритуализированы, и их с легкостью поглощает известное художественному миру понятие

прекрасной боли, дистанцированного страдания и прочее на-  
следие изящного женского мученичества. Солидарность в  
общем страдании, которую провозглашает искусство Джини  
Пане, — это та форма солидарности, которую женщинам на-  
вязывали на протяжении многих веков. Она сковывает жен-  
щин, а не соединяет. Сходную стратегию боди-арта исполь-  
зует Ханна Уилке в своей работе, цель которой — «позволить  
женщинам выпустить на волю свои чувства и фантазии...  
чтобы это привело к возникновению нового типа искусства».  
В серии «СОС. Серия Объектов Старификации» («S.O.S. Sta-  
rification Object Series», 1975) она говорит: «Я — это мое ис-  
кусство. Мое искусство становится мною». Она ставит знак  
равенства между позами, которые принимает ее тело, его из-  
менениями (на обнаженные части тела наклеены кусочки  
жевательной резинки, слепленные в форме вагины) и язы-  
ком, в котором значение слова или сочетания слов можно  
изменить при помощи маленькой перестановки букв — «ис-  
пещрение шрамами» (scarification) превращается в «испещре-  
ние звездами» (starification). Уилке объясняет: «Мое искусст-  
во — это соблазн». Ее позы часто неотличимы от поз красо-  
ток с разворота порножурнала, ее взгляд направлен прямо в  
глаза предполагаемого мужчины — любителя порнооткрыток  
и читателя «Плейбоя». В своей книге «Способы смотреть»  
(Ways of Seeing) Джон Бергер пишет: «Мужчины смотрят на  
женщин. Женщины смотрят на самих себя под взглядом  
мужчин. Внутренний наблюдатель, живущий в голове жен-  
щины, — это мужчина; ее внутренний наблюдаемый — жен-  
щина. Тем самым она сама превращает себя в объект»<sup>2</sup>. Обь-  
ективируя таким образом самое себя, принимая на себя обя-  
занности стриптизерши (т.е. той, что выставляет напоказ  
всё), Уилке держит нас на взводе: мы ничего не знаем о том,  
что побуждает ее это делать. Она — стриптизерша, она разде-  
та донага. Она не объясняет нам своей позиции: ее искусство  
должно вызывать критику или возбуждать соблазн? Кажется,  
что ее искусство в результате лишь усиливает то, что оно  
должно ниспровергать. Делая собственное тело содержанием  
своего искусства, называя свое искусство «соблазном», она  
лишь усложняет дело; ей не удастся поставить под вопрос  
традиционные понятия о женской сексуальности. Получает-  
ся, что критики-мужчины чувствуют себя вправе выдавать  
нечто вроде: «Манипулируя образом сексуальной кошечки  
(женщины как сексуального объекта), Уилке сумела не по-  
пасть в его ловушку, в то же время не отрицая собственной  
красоты во имя женского освобождения».

Уилке и Пане — всего лишь два очень разных примера женского искусства, которое попадает в нашу первую категорию. Тем не менее эти примеры позволяют нам прийти к определенным выводам об этом виде художественного производства. Поскольку этот вид искусства не опирается на какую-либо теорию репрезентации, он представляет нам женские образы как непроблематичные. Он не принимает во внимание социальные противоречия, входящие в «женское».

Такое искусство по большей части предлагает женщинам вернуться в общество в качестве носителей культуры, пускай и альтернативной культуры. В этом случае то, что принимается за прогрессивную позицию, на самом деле является позицией ретроградной. Даже если содержание такого искусства и различно (женщины XIX в. наставляли своих детей по части хороших манер и наслаждения изящными искусствами, здесь же они воплощают и иллюстрируют женские добродетели), функция его остается неизменной: в обоих случаях женщины выступают хранительницами того, что считается истиной, добром и красотой. «Быть женщиной» — вот изначальная предпосылка, лежащая в основе такого искусства: то, что стоит за этим словосочетанием, считается общепринятым, непротиворечивым и непреложным. Неважно, обращается ли искусство к боли (жертвоприношению) или удовольствию (эротизму), оно не ставит под вопрос строгую и жесткую категорию «женскости».

Вторая стратегия или второй тип феминистской художественной практики рассматривает женское искусство как форму субкультурного сопротивления. В этом случае ремесленное, прикладное искусство, на которое господствующие системы репрезентации нередко закрывают глаза, рассматривается как «неизведанный простор» женского художественного творчества.

Примером такого рода работ может быть валоризация декоративно-прикладного искусства, например, лоскутного шитья, и женской домашней работы. В основу развивающейся феминистской контртрадиции в искусстве кладется валоризация или реконструкция скрытой истории женского производительного труда. Используемая при этом стратегия поощрения и поддержки оказывает положительное действие — она стимулирует женское творчество и поиск новых областей для самовыражения женщин. Пересматривая определение искусства, включая в его рамки прикладные ремесла, ранее к искусству не относившиеся, она снимает идеологическое разделение культурных форм на «высокие» и «низкие», тем самым

подчеркивая, что это разделение есть инструмент патриархата, использовавшийся, чтобы умалять или отрицать творческие возможности женщин.

Однако эту позицию тоже можно считать эссенциалистской, поскольку она приписывает женщинам врожденную креативность, попросту нераспознанную господствующей культурой. Поэтому ее нельзя рассматривать как действенную и широко применимую политическую практику, ибо она делает акцент на личном в ущерб социальному и потому неэффективна в преобразовании структурных *условий*, позволяющих притеснять женщин. Мы не хотим этим сказать, что такое искусство неважно; мы хотим лишь показать ограниченность стратегии, не подкрепленной теорией.

Хотя Джеки Уинзор обычно не относят к феминистским художницам, она удачно попадает в нашу вторую категорию женского искусства, и по крайней мере один критик счел ее искусство феминистским, когда в 1970–1971 гг. она впервые обратила на себя внимание в масштабе страны. Ее конструкции из пеньки, дерева и других «природных» материалов выражают постминималистскую любовь к геометрическим формам, упорядоченности и регулярности. По словам художницы, в работах ее занимают повторы, весомость и плотность; однако эти работы отличает пристальное внимание к ремесленным деталям: в особенности это заметно в монотонности некоторых конструкций из дерева и пеньки, напоминающих движение прядильных станков и даже столярные работы. В книге «Из центра» (*From the Center*) Люси Липпард так характеризует ее искусство: «Повтор в работах Уинзор отсылает не к форме, а к процессу, т.е. к многократной повторяемости отдельных материалов, которые многократно расщепляют и распутывают, затем многократно связывают между собой, или многократно забивают, как гвозди в дерево, или многократно складывают и скрепляют цементом, как кирпичи, или многократно долбят долотом, как клееную фанеру, чтобы в конце концов из них сложилась единая форма»<sup>3</sup>.

Искусство Джеки Уинзор считается гораздо более «жестким», чем работы других женщин, которых можно отнести к этой категории, например «рисовальщиц узоров» вроде Хармони Хаммонд. Ее композиции нередко рассматривают как выражение яростного женского мазохизма, жаждущего вырваться наружу, использующее традиционно мужские умения. Однако, говоря о своем искусстве, Уинзор часто связывает появление замысла той или иной скульптуры с

эмоциональным опытом раннего детства — как, например, в случае «Скульптуры с гвоздями» (Nail Piece). Когда Уинзор была ребенком, ее отец сделал план дома, а строила дом мать, так как отец работал. Однажды, говорит Уинзор, «отец дал мне огромный мешок гвоздей и ушел на работу, попросив закрепить ими доски. Так я и сделала... и вбила в эти доски все гвозди, весь мешок. На те доски, которые он попросил меня приколотить, требовался примерно фунт гвоздей. Я вбила в них, наверное, фунтов двенадцать. С отцом чуть припадок не случился: я извела все его гвозди. Родители подняли из-за гвоздей такой скандал, что этот случай произвел на меня весьма сильное впечатление». И как и во многих традиционных женских занятиях, в работах Уинзор скрыт, незаметен действительный объем труда, вложенного в их создание.

Можно провести параллель между этим аспектом искусства Уинзор и подобным же явлением, часто встречающимся в женских ремеслах, например, в шитье лоскутных одеял или плетении корзин. По заведенному обычаю в патриархальной культуре действовали механизмы подавления, отрицавшие сложность или тяжесть традиционного женского рукоделия. Ставя во главу угла это «другое» традиционного высокого искусства, произведения, попадающие в нашу вторую категорию, подчеркивают, что *есть* другое искусство, имеющее свою историю, подавлявшееся вследствие специфических исторических потребностей господствующей культуры. Сторонники «альтернативной традиции» акцентируют социальные и функциональные аспекты таких ремесел, как плетение или гончарное дело в различных сообществах. Мы согласны, что это — важный вклад в феминистское искусство; однако не менее важно подчеркнуть ограниченность этой формы самозамкнутого субкультурного сопротивления, не вступающего в диалектическое противостояние с господствующей мужской культурой. Возможное следствие этого — «геттоизация» женского искусства, замыкание его в гетто альтернативной традиции, ограничивающее возможность его участия в масштабных социальных изменениях.

Наша третья категория женского искусства также возникает как аспект изоляционизма. Этот вид женской теории искусства рассматривает господствующий культурный порядок в качестве монолитной конструкции, в которой женская культурная активность либо подавлена, либо находится полностью за ее пределами. Такая позиция — противоядие против феминистского эссенциализма, поскольку она осознает, что и то,

что традиционно называется «формой» культуры, и то, что традиционно называется ее «содержанием», являются носителями смысла.

Однако, по иронии судьбы, это также и основа аргументации «сепаратистов» (художников, не идентифицирующих себя внутри сферы искусства) и нефеминисток (женщин-художниц, заявляющих, что они — в первую очередь люди, которым случилось родиться женщинами). Таким образом, в эту категорию входят две группы женщин, которые занимают противоположные идеологические полюса. Одна группа стремится установить отдельный социальный порядок, не связанный с патриархальной культурой. Другая — женщины, отрекающиеся от своего пола, — пытается игнорировать проблему «женщин в кризисе», стремясь к тотальной идентичности с патриархатом.

Стратегия первой группы состоит в том, что, строя свое собственное общество, женщины смогут победить патриархат. Однако, не сумев осознать и теоретически осмыслить, что множество женщин формируется внутри социальной культуры или что «женскость» есть социальный конструкт, существующий на пересечении множества условий, эти художницы упустили свой шанс найти работоспособное и применимое на практике решение проблемы. Как это уже было со множеством утопий, мешает отсутствие интеграции с более широко понимаемой социальной сферой. Эта трудность возрастает в случае феминистского сепаратизма, провозглашаемая которым независимость отдельной альтернативной культуры часто основана на упрощении проблемы.

Пример Терри Уолвертон демонстрирует как достоинства, так и ограничения сепаратистской стратегии. Уолвертон — содиректор Проекта лесбийского искусства (Lesbian Art Project), в рамках которого реализуется программа «Сапфического образования», а также продюсер и содиректор феминистского научно-фантастического театрального проекта; ее творчество вдохновлено желанием создать альтернативную женскую культуру. Для этого на шит поднимаются проекты, в которых задействованы рукоделие и ремесло, например, скульптуры из теста или костюмированные хэппенинги, которые лесбиянки делают для своего сообщества. Позитивное следствие такого искусства в том, что оно позволяет женщинам объяснять себе собственные чувства, собственную позицию, повышать самооценку и испытывать гордость, открывая для себя любовь и доверие друг к другу. Продуктивным результатом также является сокрушительная критика ядовитой женской неудовлетво-

ренности тем, что она женщина, которую заботливо возвращает в женщинах патриархальная культура. Однако сепаратистская позиция предстает образцовым примером того, как эта растущая женская самооценка сворачивает с верного пути: само понятие позитивного (лесбийского) женского образа опирается на уже составленное представление о значении «женскости». Такое беспроблемное понятие «женскости» не учитывает, что значение есть диалектический процесс, в котором происходит взаимодействие образа и того, кто этот образ воспринимает. Не сумев проанализировать, каким образом в обществе возникает это значение, такое искусство считает понимание женского непроблематичным, а женскую культуру — отдельной и отличной от доминирующей культуры. Результаты этого могут быть весьма тревожными, как в случае с несколькими одобренными Уолвертон работами, где сделан резкий акцент на обнаженные груди героинь этих произведений, что поразительно напоминает композицию на фотографиях Леса Кримса — художника, известного своим ожесточенным женоненавистничеством.

Вторая группа женщин, входящая в нашу третью категорию, вообще не обладает какой-либо стратегией, поскольку эти женщины не рассматривают себя как художниц, вовлеченных в феминистскую борьбу. Именно на этой стадии женщины, которым удалось без проблем преуспеть в наиболее жестких формах карьеризма, заявляют, что женское искусство уже выросло из того возраста, когда ему был нужен феминизм. Они считают, что феминизм стал бесполезным прежде всего потому, что он рассматривался как экстремальное средство для экстремальной ситуации, в которой все средства хороши. Но такой вид сепаратизма — сепаратизм женщин, которые отвергают свой пол, — не обязательно связан с феминизмом. Художницы, попадающие в эту категорию, такие, как Розалин Дрекслер («Я не возражаю, чтобы меня называли женщиной-художницей, если только слово “женщина” не используют в качестве определения для моего искусства») и Элен де Кунинг («Мы — художники, которым случилось родиться женщинами или мужчинами так же, как случилось родиться высокими или низкорослыми, блондинами, брюнетами, толстыми, худощавыми, неграми, испанцами, немцами, ирландцами, вспыльчивыми, добродушными, — все это никак не связано с тем, какие мы художники»), попросту отрицают, что их искусство существует в социальном контексте или что «делать искусство», так же как «быть женщиной», есть одна из форм социальной практики. Одна-

ко в диалоге, из которого мы взяли эти два высказывания данных художниц, где они рассказывают, как началась их художественная карьера, обе упоминают, что на первую выставку их «взял» мужчина (муж или учитель) и тем самым «ввел» в художественную среду<sup>4</sup>.

Последний тип художественной практики помещает женщин в критическую точку внутри патриархата, что позволяет им играть на противоречиях, в полной мере ему присущих. Для такой позиции художественная деятельность представляет собой текстуальную практику, которая использует существующие социальные противоречия для достижения продуктивных целей. Соответственно представители этой позиции считают культуру дискурсом, в котором искусство как дискурсивная структура пересекается с другими социальными практиками. Эта диалектика выводит на первый план множество проблем, связанных с репрезентацией женщин. В таком искусстве образ женщины не принимается как уже наличная данность, но конструируется в самом произведении и самим произведением. В результате акцентируется тот факт, что значения создаются социумом; кроме того, в результате демонстрируется важность и действенность дискурса в придании социальной реальности ее форм.

Говоря о нашей четвертой категории феминистского искусства, мы можем прояснить проблему теории, подчеркнув различие между женским искусством в обществе, где господствуют мужчины, и феминистским искусством, работающим против патриархата. В чистом виде активизм в женском искусстве обладает лишь ограниченным действием, поскольку он не анализирует репрезентацию женщин в искусстве или производство «женского» как социальной категории. Мы полагаем, что феминистское искусство развивается из теоретической рефлексии о репрезентации: как осуществляется репрезентация женщин, как ее понимают, какие социальные условия ее определяют. Кроме специфических художественных практик, которые попадают в эту категорию, мы должны обратить внимание читателя на серьезную критическую работу, которую осуществляют теоретические журналы — такие, как «m/f», «Camera Obscura» и «Discourse»; все они публикуют статьи, анализирующие культурное производство с феминистской точки зрения.

Мэри Келли в своем «Послеродовом Документе» (Post-Partum Document) деконструирует принимаемое обычно как данность единство матери и ребенка, чтобы артикулировать фантазии матери об обладании и утрате. Отображая в своем

искусстве развитие психических процессов, она указывает на те пути, которыми материнство конструируется (а не дается нам биологически). Вот одна из секций — серия прозрачных ящиков — это запись «разговоров» между матерью и сыном, когда сын впервые уходит из дома в школу. В каждом ящике содержится рисунок ребенка, его же комментарий, описание реакции на них матери и ее дневник. Всю эту информацию дополняет психоаналитический — лакановской школы — текст, описывающий создание материнской субъективности в условиях «материнства» (т.е. патриархата). Такой метод позволяет зрителю сконструировать одновременно несколько позиций.

В пресс-релизе от сентября 1976 г. Мэри Келли так описала свою работу:

«Я напрямую использую “произведение искусства” как фетиш, чтобы обозначить способ действия бессознательного, лежащий в его основе. Пятна, следы и отпечатки слов сами по себе имеют минимальную знаковую ценность, но в то же время приобретают максимальную эмоциональную ценность, будучи соотнесены с моим жизненным опытом. Пользуясь языком психоанализа, они суть визуальные репрезентации следов в памяти, наполненных либидинальной энергией. Эти следы в сочетании с дневниками, расписаниями и графиками кормления конституируют то, что можно назвать дискурсом, “репрезентирующим” мой личный опыт материнства, но в то же время они сознательно поставлены в противоречие с диаграммами, алгоритмами и сносками, конституируя тем самым другой дискурс, который “репрезентирует” мой, как феминистки, анализ этого живого опыта».

Видеоработы Марты Рослер адресованы идеологии буржуазной культуры. В ее «Семиотике кухни» (*Semiotics of the Kitchen*) персонаж-антипод Джулия Чайлд учит зрителей пользоваться изысканными кухонными принадлежностями, используя лексикон «ярости и разочарования», отсылая к тем менее цивилизованным временам, когда приготовление пищи имело не больше общего с выживанием, чем товарный фетишизм. В работе «Утрата: Разговор с родителями» (*Losing — A Conversation with the Parents*) Марта Рослер использует стиль телевизионного «домашнего интервью»: в ее интервью родители, представители среднего класса, описывают смерть своей дочери от нервной анорексии — отказа от еды, нервной болезни, которой страдают (преимущественно) девушки-подростки из их среды. Попытка родителей представить «связный рассказ» о своей беде выявляет многочисленные социальные

противоречия, которые содержатся в их позиции, и прежде всего «голод посреди изобилия».

Альбом Рослер, состоящий из трех романов, записанных на почтовых открытках, называется «Служба: Трилогия о колонизации» (Service: A Trilogy on Colonization). Все три романа — «Многообещающая гурманша» (A Budding Gourmet) (о домохозяйке из среднего класса, которая записывается на уроки изысканной гурманской кухни, думая, что «это разовьет ее как человека»), «Горничная из Мак-Тауэрс» (McTowers Maid) (о наемной работнице, организующей со своими коллегами закусочную фаст-фуд) и «Горничная из Тихуаны» (Tijuana Maid) (о мексиканке, которая приезжает в Сан-Диего, чтобы устроиться горничной в семейство среднего класса; роман написан по-испански, к трилогии прилагается его перевод) — рассказывают о женщинах и еде, их отношении к классовым, половым и расовым проблемам. Первоначально Рослер рассылала эти «пищевые» романы по почте на открытках: по открытке каждые пять-семь дней. Как она поясняет во введении к трилогии, зритель или читатель этих произведений является неотъемлемой частью самого произведения.

«Почта одновременно и является, и не является персональным видом связи. Однако нравится она вам или не нравится, она навязывает вам себя, и вы имеете с ней дело в контексте вашей собственной жизни. Ее срочность может заставить послание вторгнуться в привычные границы вашего внимания. Серийная коммуникация может поймать вас на свой крючок, привлекая ваш долговременный интерес (по крайней мере время от времени). На возникновение новой части каждого из этих романов ушло много времени (и ментального пространства), за которое могла развиться и развернуться коммуникация. Так что это длинные романы, и к тому же медленные».

Когда произведение искусства помещает различные репрезентации в критические условия, оно как бы растрескивается, выставляя напоказ элементы, составляющие его конструкцию. Это важно для Джудит Барри (она наш третий пример искусства данной категории), которая «рассматривает, как репрезентируются женщины в искусстве, в частности в искусстве перформанса, в котором пересекаются различные традиции и дисциплины, позволяя начать в рамках этих культурных традиций естественный диалог». В работе «Прошедшее будущее время» (Past Future Tense) позиция женщины как иконы, предмета поклонения, противопоставлена несовместимому с ней психологическому и социальному нарративу, подробно описывающему проблему женщины как подчиненной сторо-

ны. Формат этой работы ставит под вопрос принимаемое обычно как должное положение о единстве женского «Я» и демонстрирует, что на самом деле это «Я» разнородно. В работе «Смотри, какво быть американкой» (See How to Be an American Woman) семь страшных — и отражающих основные штампы феминистской социальной теории — рассказов об ужасах женского существования (изнасилование, роды, аборт, замужество, развод, старость и т.д.), записанные на многодорожечную аудиопленку, звучат на фоне изображения неподвижного нагого тела женщины в итальянской аркаде и в музее. Здесь сталкиваются между собою несколько противоречий: непроблематичное отношение американского феминизма к женскому телу / европейский боди-арт (сюда же включена еще одна дуальность: нагота / порнография), женщина как индивидуальный субъект / популярная история, художник-перформер / зритель и, наконец, художественная среда / общество в целом. Эти противоречия легко распознаются, однако, оставаясь неразрешенными, они так и застывают в противостоянии друг другу.

«Калейдоскоп» (Kaleidoscope) — серия из восьми пятиминутных роликов, использующих общепринятые условности телевидения, кинематографа и театра, исследует то, как феминизм «для среднего класса» формирует частную и публичную жизнь гетеросексуальной пары. Противоположность позиций, которые занимают муж и жена (обоих играют женщины), пытающиеся воплотить в жизнь свои убеждения, подчеркивает неразрешимые противоречия, таящиеся даже в самых прогрессивных взглядах на общественное устройство. Барри так говорит об этой работе:

«Психоанализ вмешивается в нашу попытку наладить отношения с миром, как мы его воспринимаем (а восприятие это идеологично). Как показывают сны, шутки и неврозы, бессознательное не описывает нашего диалога “один на один” с миром. Жак Лакан продемонстрировал, что это бессознательное производится в языке, и потому идентичность человека как говорящего субъекта — вымысел. Следовательно, депотическая природа идеологии в пространстве этого вымышленного субъекта становится очевидной и в то же время должна на каких-то уровнях оставаться неизвестной».

Из наших описаний работ трех художниц должно быть ясно, что важной целью искусства этой категории является критическая осведомленность (как осведомленность зрителя, так и осведомленность, выраженная в работе) о социальной природе женского. Ибо репрезентация «женщины» возможна

только благодаря критическому пониманию «репрезентации». Мы хотим не просто постулировать определение «хорошего женского искусства» — в данный исторический момент такое определение мешало бы диалектической игре смыслов, к которой мы стремимся; наше намерение — скорее предлагать, чем предписывать. Стратегия, задействованная этим четвертым типом искусства, превращает зрителя из пассивного потребителя в активного производителя смысла, вовлекая его в процесс открытия, а не выдавая ему жестко сформулированные истины. Более того, такое искусство стремится предложить критическую позицию, которая ставит под вопрос абсолютные или конкретные категории и определения женщин. Если цель искусства — сломать считающиеся традиционными и естественными представления о женщинах, оно должно вынести на свет как социальную конструкцию женского, так и психоаналитическое конструирование различия полов. Наконец, теоретический подход предполагает отказ от господствующего понимания искусства как личного самовыражения и помещает искусство в континуум, связующий социальное с политическим, отводя художнице место производителя в этой новой ситуации ответственности за свои образы.

### Примечания

<sup>1</sup> Впервые эти категории сформулировала Лора Малви в своем интервью журналу *Wedge*. 1978. № 2.

<sup>2</sup> Berger J. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin, 1972. P. 47.

<sup>3</sup> Lippard L. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976. P. 203.

<sup>4</sup> Drexler R. and de Kooning E. *Dialogue // Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?* / Ed. by T.B.Hess, E.C.Baker. New York: Collier, 1973. P. 57.

Отвергая формалистическую (модернистскую) интерпретацию феминизма как стиля или направления, ограничивающую его существование началом 1970-х гг., Люси Липпард подчеркивает в статье значение феминизма как политической стратегии сложного и подрывного характера, направленной на изменение роли искусства. Значимое отсутствие вклада феминизма в модернизм (поскольку он представляет собой существенное отклонение от последнего) и вызов, брошенный им модернистским методам оценки произведений искусства критикой, привели к созданию новых моделей и новых проблем, относящихся к роли искусства и его предназначению в обществе. Практика самой Липпард как арт-критика служит примером подобных трансформаций, поскольку она из сторонницы раннего концептуализма превратилась в критика-феминистку, чьи работы концентрируют внимание на связи социальных и политических проблем в искусстве. Липпард противопоставляет подход, связанный с приглашением к диалогу, и монологическую «самокритику» позднего модернизма, утверждая, что феминизм предлагает новую возможность интеграции искусства и жизни. Она не оставляет без критики так называемые «тупики» и фальстарты феминизма, однако подвергает сомнению тезис о «прогессе», востребованный мейнстримом и рыночной модой, и показывает, как некоторым женщинам (благодаря именно их отсутствию в истории) удалось за счет переосмысления известных практик преобразовать свои социальные и политические интересы в работы, которые заметно отличаются от произведений их коллег-мужчин. Ее модели феминистских инноваций характеризуются обязательным наличием диалога, «включенности» и коллективности, присущим: 1) групповым и/или общественным ритуалам; 2) пробуждению общественного сознания; 3) кооперации, сотрудничеству и другим формам коллективного создания произведений искусства. Она подчеркивает значение работ, относящихся к искусству перформанса, общественным видам искусства, крупномасштабным проектам, подразумевающим инсталляции и искусственные инвайронменты, которые реализуются как в условиях традиционных галерей, так и вне их. В данной статье, как в книге того же времени «Получи сообщение!» (Get the Message!), Люси Липпард не ограничивает себя упоминанием только женщин, занимающихся искусством. В заключении статьи она указывает на широту и сетевые характеристики феминистских идей, политически ангажированных, интегрированных в социальную сферу, и в то же время потенциально являющихся «коллажем», излюбленной формой женского искусства.

*К.Д.*

Люси Липпард

## **Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг.\***

Сегодня не только феминистки, но большинство людей признают, что феминизм сделал важный вклад в

\* Art Journal. Fall/Winter 1980. Печатается с разрешения автора.

авангардное и/или модернистское искусство 1970-х гг.<sup>1</sup> Но каков именно этот вклад и насколько он важен, установить не так просто. Феминистке трудно ответить на этот вопрос, поскольку он неизбежно связан с привычной в мире искусства претензией — «я-сделал-это-первым», которую радикальные феминистки отвергают (не станем здесь упоминать о наших внутренних пристрастиях). Если считать — и это вполне оправданно, — что около 1970 г. художницы ввели в перформанс, боди-арт, видео-арт, книги художников элемент живой эмоции и автобиографического содержания, что они ввели в высокое искусство использование «низких» традиционных форм вроде вышивки, шитья или раскрашивания фарфора, что они изменили смысл понятий центральной образности (вагинальной. — *Прим. ред.*) и орнамента, многослойной живописи, фрагментации и коллажа, кто-нибудь обязательно станет выкрикивать в ответ имена художников-мужчин. Однако все это не более чем явления *на поверхности*. Главный вклад феминизма слишком сложен, разрушителен и *политичен* в основе своей, чтобы можно было найти ему выражение в этой рукопашной междоусобице стилей. Не стану поэтому называть имен и постараюсь сделать свои утверждения достаточно широкими, чтобы прояснить ситуацию.

Величайший вклад феминизма в будущее искусство состоит, возможно, именно *в отсутствии* какого-либо вклада в модернизм. Взамен феминистские методы и теории предлагают социально ориентированную альтернативу все более и более механистичной «эволюции» искусства для искусства. 1970-е гг. могли не стать «плюралистическими», если бы художницы десятилетия не разнообразили мужскую ткань современного искусства красочными нитями женского опыта. И пусть моя метафора выглядит коллажем, но феминистский тезис о том, что личное (а в персональном суть и искусства) есть политическое, подобно сильному наводнению, нарушил спокойное течение реки в привычном русле, послав воду по сотням проток.

Бесполезно пытаться определить формальный вклад феминизма в искусство, поскольку феминистское и/или женское искусство не является ни стилем, ни направлением, как бы это ни расстраивало тех, кому хочется видеть его уютно расфасованным по категориям и вписанным в хронологию прошлого. Оно состоит из множества стилей и индивидуальных способов выражения, и ему большей частью удастся обойти институт звезд в искусстве. В самой своей провокационной и

конструктивной форме феминизм подвергает сомнению все известные предписания искусства. (Не случайно «ревизионистская» история искусства появилась около 1970 г. и феминистки были в первых рядах ревизионистов.) В этом смысле концентрация внимания на вкладе феминизма в искусство 1970-х гг. — ловушка для отвлечения внимания от сути проблемы. Целью феминизма является *изменение роли искусства*. «Стать поистине великими художницами женщинам не давал тот факт, что они не смогли преобразовать обстоятельства собственной жизни в предмет обсуждения... воспользоваться ими, чтобы выявить природу человеческого как таковую»<sup>2</sup>. Таким образом, если нашим единственным вкладом будет лишь широкое вовлечение в творческий процесс традиционных женских ремесел, автобиографизма, нарративности, тотального коллажа или любого другого технического или стилистического новаторства, мы потерпим поражение.

Феминизм — это идеология, система ценностей, революционная стратегия и образ жизни<sup>3</sup>. (Для меня он неотделим от социализма, хотя не все марксисты и не все феминистки со мной согласятся.) Поэтому феминистское искусство является заведомым гибридом по необходимости. Ему далеко еще до полной реализации себя, но мы предвидим в нем ту же страсть, что характеризует женское движение в лучших его проявлениях. Приведу, для примера, несколько описаний феминистского искусства: «Феминистское искусство пробуждает сознание, приглашает к диалогу и видоизменяет культуру»<sup>4</sup>.

«Если ты феминистка, ты должна стать художницей-феминисткой, ты должна творить искусство, которое отражает политическое сознание того, что значит быть женщиной в патриархальной культуре. Визуальная форма этого сознания варьируется от художника к художнику. Таким образом, искусство и феминизм не существуют раздельно, хотя не являются одним и тем же»<sup>5</sup>. «Проблема состоит не в расхожих вкусах (называемых “кичем” надменными умами), а в определении искусства как понятия единственного и окончательного. Искусство это то, что функционирует в качестве эстетического опыта для вас. Если некая работа воздействует подобным образом на достаточное количество людей, возникает консенсус, это становится искусством... То, чему мы готовы посвятить свою жизнь и чья ценность не может быть доказана, и есть искусство»<sup>6</sup>. Феминистское искусство — «это политическая позиция, набор идей о будущем мира, который включает сведения об истории женщин и

нашей борьбе за признание женщин как класса. Оно также развивает новые формы существования искусства и новое значение понятия зрителя»<sup>7</sup>.

На эти утверждения конвенциональный мир искусства отвечает вопросом: *какие* такие новые формы? И все летит к чертям. Описания, подобные вышеупомянутым, не выглядят определениями искусства прежде всего потому, что таковыми не являются, и потому, что они, помимо прочего, существуют в зоне социального проекта, абсолютно заброшенной модернизмом. Многие годы нам твердят, будто мужское модернистское искусство является более высоким, поскольку оно «самокритично». Однако с позиций социального проекта самокритика есть, по сути, уколочный, чрезвычайно туманный и, как правило, эгоцентричный *монолог*. Элемент диалога может здесь отсутствовать полностью (хотя, по иронии судьбы, именно *феминистское* искусство обвиняют в нарциссизме). Самокритика, которая происходит вне зрительской аудитории или проходит по касательной, только усиливает взгляд нашей культуры на искусство как совершенно изолированную деятельность. Художники (как и женщины) сидят дома (внутри себя или в мастерской) и платят за эту «свободу» тем, что их изделиями манипулируют, их недооценивают те, кто контролирует внешний мир.

Основной и очень болезненный конфликт возникает, когда художник хочет делать искусство и одновременно принимать более активное участие в культуре, вплоть до интегрирования эстетической деятельности в социальную. Художники, работающие в группе, как и многие феминистки, постоянно задумчиво оглядываются на оставленные позади мастерские. «Пора вернуться к моей собственной работе», — часто говорят они, поскольку искусство и жизнь в этом случае конкурируют между собой. Подобная ситуация порождает шизофренически издерганных художников.

Одной из целей феминисток является объединение эстетической и социальной личности, чтобы обе могли функционировать без комплекса вины и фрустрации. В процессе достижения этой цели мы начали считать искусство чем-то слегка, однако значимо отличным от того, чем оно является в господствующей культуре.

Но это не звучит комплиментом. Следует еще посмотреть, действительно ли отличный значит лучший. Успех и провал в таких неизвестных начинаниях часто неотличимы друг от друга. Разные феминистки уже успели угодить в различные капканы на этом пути, среди которых: использование опре-

деленных образных клише (фрукты и раковина, зеркало и рама), материалов (ткани и бумага), подходов («неэлитарность»), чувств (декларативная боль, гнев и материнская любовь); наивность (преподносимая, однако, с определенной силой), которая возникает из полного отрицания других видов искусства, живописи, в особенности абстракции; зависимость от «политической корректности», способной привести, с одной стороны, к идее исключительности и снобизму или, с другой — к бездумному принятию буквально всего, что сделано женщиной.

За всеми этими ловушками скрывается потребность в языке — визуальном и вербальном, — способном соответствовать нашему искусству и выражать наши идеи без простодушных глупостей и нарушения прав личности в коллективном диалоге.

Как бы то ни было, феминистские ценности пронизывали все 1970-е гг. и готовы расцвести пышным цветом в 1980-х гг., если милитаризм и социально-экономический спад не одержат над нами верх. Часто принимаемые неосознанно, эти ценности способствуют открытию глаз и умов, распахиванию дверей, а иногда и битью окон.

Феминистские ценности включают в себя сотрудничество, диалог, постоянное испытание на прочность эстетических и социальных основ, а также обновленное уважение к зрителю. Вклад феминизма в развитие искусства выражается не в формах, но в структурах. Только новые структуры несут в себе возможность изменения средств выражения и предназначения искусства в обществе.

Новые структуры — в данном контексте слово «новое» вызывает у меня сомнение, поскольку его слишком часто искажали во имя модернизма: новая реальность, новый реализм, новая абстракция, то же относится ко всем этим неловким словечкам с приставкой пост: постмодернизм, постминимализм, а также пост-пост-чего-то-там-изм. Феминизм нов только в одном смысле: он не является пост-чем-то. Его формальные принципы совсем не новы. Но они работают иначе, чем те, что закрепились на своих позициях еще в 1950 г. Значительная, если не большая часть лучшего женского искусства повернулась спиной к «новизне», предпочитая идти вглубь — в визуальные формы, которые «уже отработаны» по преимуществу мужчинами.

Когда я начала много писать о женском искусстве, и друзья, и враги обвиняли меня в том, что моя критика «ретроградна». А поскольку я продолжала придерживаться того, что

усвоила, обучаясь в Музее современного искусства, на Десятой и Пятьдесят седьмой улицах Нью-Йорка, я, конечно, боялась этого ярлыка. Однако чем больше женских работ я видела, тем больше росло мое уважение к художницам, которые, будучи насильственно отрезаны от мейнстрима, упорно продолжали исследовать собственную социальную реальность даже тогда — или особенно тогда, — когда эти исследования не совпадали с текущей модой.

Чем больше поучительных бесед проводила я с представительницами женского движения, тем яснее мне самой становился тот факт, что скорый поезд, несущийся к «истинной природе искусства», промчал нас мимо немыслимого количества плодородных долин, тропинок, ведущих куда-то в сторону, откровений, личных и социальных столкновений, которые были бы потеряны навсегда, если бы не упорство «ретроградных» художников, настойчиво занимающихся локальными проблемами. Все это время мне постоянно говорили, что работа такой-то женщины восходит к работе такого-то мужчины, куда более известного. В действительности поверхностность подобного сходства нетрудно продемонстрировать, однако сам опыт поиска различий оказался бесценным, так как он подорвал и в конце концов обесценил понятие «прогресса», столь дорогое для художественного рынка.

Самыми разными путями лучшие художницы сопротивлялись беличьему колесу прогресса, элементарно игнорируя историю, не принадлежащую им самим. Определенно *существует* различие, хотя и не всегда очевидное, между реальными, но поверхностными новациями в феминистском или женском искусстве, исчезающими в волнах мейнстрима, и применением этих новаций к иному набору смыслов, где они могут выглядеть менее «оригинальными». Несколько лет назад возникла идея, что феминистское искусство предлагает новую, «диалектную» реальность, противопоставленную «исторической» реальности, определявшей современное искусство до сих пор<sup>8</sup>. Учитывая оттенок снисходительности, «диалектная» — слово неточное (и мы, разумеется, не хотим быть «спрятанными от истории»), но мысль сама по себе правильная. Надеюсь, 1970-е годы стали последними свидетелями направлений, которые, словно слоники на шкафчике, тащились друг за другом весь прошлый век.

Представление о том, будто искусство потихоньку прогрессирует, подвергается нападкам со всех сторон уже много лет; его абсурдность стала абсолютно очевидной с появлением постмодернизма начала 1960-х гг. К 1975 г. одержал верх не-все-

гда-приятный-хаос из концептуализма, перформанса, фото-реализма, «новых образов» и много чего еще. Плюрализм 1970-х гг., критикуемый по разным поводам и слева и справа, сумел-таки создать что-то вроде компостной кучи, из которой художники могут выбрать что-нибудь плодоносящее или бесплодное. Нищенки копаются в этой куче, подбирают формы, цвета, объемы и материалы, выброшенные хозяевами особняка на холме. Они приносят их домой и перерабатывают, умело находя новое применение износившимся концепциям, меняя не только пуговицы и крой, но и функции. Буквальным примером этой метафоры может служить чилийская арпийера, или лоскутная картина. Сделанная безымянными женщинами и тайком принесенная в мир как образ политического протеста, социальных лишений, крушения идеалов и надежд, арпийера стала сегодня единственно ценным исконно чилийским искусством, после того как фрески на стенах закрасили, а поэтов и певцов убили или заключили под стражу.

Вы уже должны были заметить, что феминизм (и феминистское искусство как его ветвь) — чрезвычайно амбициозен<sup>9</sup>. Развитое феминистское сознание несет с собой измененную концепцию реальности и нравственности, которые имеют решающее значение для создания искусства и жизни с этим искусством. Мы принимаем как нечто само собой разумеющееся тот факт, что искусство — это не просто «самовыражение», это гораздо более широкая и важная задача выражения себя как члена некоторого единства, или сообщества, чтобы, говоря от себя, вы говорили от имени тех, кто говорить не может. Популистское определение качества в искусстве может звучать так: «то, что *трогает* зрителя». Но мужчина вряд ли сможет решить, что это такое для женщины, белый — для человека с иным цветом кожи, образованный — для необразованного и так далее. Здесь и появляется понятие «вкус». Оно в свою очередь объясняет, почему «специалисты» не способны прийти к согласию относительно этого самого неуловимого «качества». Только при наличии работающих каналов коммуникации художник и его аудитория могут изменять представления об искусстве и взаимно обмениваться ими.

Феминистки спрашивают себя, как художники, критики, историки искусства спрашивали себя на протяжении многих поколений: «Трогает ли меня именно эта картина, скульптура, перформанс, текст, фотография? Если да, то почему? Если нет, то почему?» При решении этой интуитивной и аналитической задачи социальное воспитание, которое мы получили как женщины, как хранительницы детей, мужчин, домов и

обычаев, имеет свои преимущества. Нас не греет убеждение, будто все, что мы ни делаем, будет принято теми, кто при власти. Это может быть психологически болезненно, но зато вызывает повышенную чувствительность к потребностям других и в какой-то степени объясняет ту роль, которая отводится зрителям и общению с ними в феминистском искусстве.

Точно так же, поскольку традиционные женские искусства всегда считались утилитарными, феминистки чаще готовы признать то, что искусство может быть одновременно эстетически и социально действенным. Не скажу, что это просто. Параметры «хорошего искусства» установлены; иллюзия расширения этих границ, господствующая в авангарде, больше похожа на непрестанную порку каменных стен. Художниц-феминисток в открытую называют «плохими художниками» по определению. Мне бы не хотелось отвечать здесь на эти обвинения, однако их следует упомянуть в контексте изменения роли искусства. Помня историю авангарда, что сегодня можно назвать «плохим искусством»? В то же время, если некому будет определить, что такое «хорошее искусство», искусство как институт выйдет из-под контроля.

Пожалуй, единственный аспект феминистского искусства, который делает его инородным всем бытующим представлениям об искусстве, это невозможность обсуждать его без учета общественных структур, поддерживающих и часто вдохновляющих его. Эти структуры основаны на приемах взаимодействия, пришедших (и феминизированных) из революционной практики социализма. Приемы служат основой самого женского движения: пробуждение сознания, выступления по кругу с равным регламентом для каждого выступающего, критика и самокритика. Из этих структур развились модели, предлагаемые феминизмом в искусстве. Модели эти, повторяю, не являются новыми способами аранжировки пространства картины или ее планов, это не новые способы создания, оживления фигур, предметов, пейзажей; они представляют собой структуры включения или социальные коллажи.

История мужского авангарда была обращенным назад (или извращенным) откликом на общество, где художник рассматривался как оппозиционер или идеалист, потерявший связь с реальностью. Феминистская (равно как и социалистическая) система ценностей настаивает на том, что работники культуры поддерживают сообщество своего «электората» и откликаются на его нужды. Вот три модели подобного взаимодействия: 1) групповой и/или общественный ритуал; 2) пробуждение общественного сознания и взаимодействие через визуаль-

ные образы, работа с окружающей средой (инвайронмент) и перформансы; и 3) кооперация/ сотрудничество/ коллективная работа или анонимное производство работ. Ясно, что эти модели легче всего применяются к массовой продукции типа плакатов, видео, постеров, но они могут лежать и в основе эстетики картин, скульптур, рисунков и гравюр. Разумеется, ни один художник не включает в свою работу все модели, которые я представила здесь в идеализированном виде, и, конечно же, отдельные художники-мужчины тоже способствовали их развитию. Однако, поскольку мужское сознание (или отсутствие этого сознания) господствует в мире искусства и поскольку, за некоторыми исключениями, художники-мужчины не торопятся принимать или признавать влияние женщин, модели эти крайне медленно проникают в мейнстрим и очень часто маскируются под мужские, что также серьезно затрудняет определение вклада феминизма в развитие искусства. И все же эти структуры являются коллективными в самом фундаментальном смысле этого слова, как и сам феминизм. Все три модели характеризуются элементом общественной работы, поиском связей за пределами художественного процесса или продукта и элементом *включенности*, который принимает также форму отклика и ответственности за собственные идеи и образы, эти внешние и внутренние грани одного и того же побудительного мотива.

Последнее десятилетие слово «ритуал» часто и неопределенно использовалось в связи с искусством, что поставило важный вопрос о взаимоотношении верований и форм, их передающих. Популярность понятия «ритуал» указывает на определенную ностальгию по временам, когда искусство было частью повседневной жизни. Хорошее ритуальное искусство не сводится к игре фантазии, снятию сливок с чуждых культур в виде набора экзотических образов. Эти образы остаются пустыми контейнерами, даже если могут быть полезны в качестве талисманов саморазвития. Они становятся по-настоящему ритуальными только тогда, когда исполнены коллективным побудительным мотивом, соединяющим прошлое (тот последний случай, когда мы исполнили этот акт), настоящее (ритуал, исполняемый сейчас) и будущее (будем ли мы исполнять его снова). Если ритуал не срабатывает, он становится замкнутым на себя актом сознания, отдельным объектом, который важен только для исполнителя. Если же срабатывает, у зрителя возникает потребность участвовать в этом акте или в чем-то подобном снова и снова. (Здесь ритуальное искусство становится пропагандой в лучшем смысле этого слова — оно

распространяет информацию.) Только повторение придает отдельному акту ритуальность, и тут сообщество играет решающую роль. Развитие феминистского ритуального искусства стало откликом на пробуждение личного самосознания, потребность общества в новом понимании истории и расширении рамок, в которых рождается искусство.

Пробуждение общественного сознания и взаимодействие через визуальные образы, инвайронмент и перформанс, как и ритуал, предполагают включающую и расширяющуюся структуры, присущие этим формам. В каком-то смысле это является логичной экспансией понятия, возникшего в истории авангарда, — работы «в пропасти между искусством и жизнью». Если не считать эстетики хэппенинга начала 1960-х гг., это понятие стабильно располагалось на стороне искусства. Однако к 1970 г. феминистки, особенно на западном побережье, оказались ближе к краю этой пропасти, чем кто-либо из художников; они находились дальше от центров власти и поэтому были более других склонны к прыжку.

Если ритуальное искусство интересуется археологическими, антропологическими и религиозными данными, то откровенно политизированное искусство публичных стратегий тянется к психологии, социологии и другим наукам о жизни. Его создатели («разработчики» было бы более подходящим словом) работают с визуальными образами с тем же успехом, что и со временем, все чаще обращаясь к фильмам, книгам и средствам массовой информации. Видео и фотографию часто используют не столько для стимулирования пассивной аудитории, сколько для вовлечения активной аудитории в действие, чтобы помочь людям обнаружить, кто они, в чем их сила и способны ли они самостоятельно наладить собственный обмен между искусством и жизнью.

Подобная работа может выполняться в школах, на улицах, в торговых залах универмагов, тюрьмах, больницах или жилых районах. Одно из главных ее предписаний гласит, что нельзя отвергать ни одной темы, аудитории, ни одного контекста и что следует принимать те изменения, которые зритель приносит с собой в искусство. Чтобы говорить более конкретно, приведу несколько примеров. 1. Группа женщин разных национальностей, живущих в Париже, создает большие документальные произведения, включающие в себя рисунки, тексты, фотографии и видеозаписи о женщинах в заключении и турецких и португальских работницах на родине и в вынужденном экономическом изгнании. 2. Израильская женщина пытается сообщить городским рабочим на набережной Тель-

Авива о судьбах и верованиях племен бедуинов через костюмированные ритуалы «людей пустыни», исполняемые в городе, на рабочих местах. 3. Женщина из Нью-Йорка, работающая с «искусством обслуживания» в домах и офисах, в течение двух лет отождествляет себя с мужчинами из городской санитарной службы («женщин» с муниципальной точки зрения, если учесть низкооплачиваемость их недооцененного труда). Она присвоила их работе статус искусства, пожав руку каждому сотруднику службы. 4. Две женщины из Лос-Анджелеса создают публичные произведения, стратегически призванные изменить освещение в прессе таких феминистских вопросов, как сексуальное и физическое насилие по отношению к женщинам. 5. Группа смешанного гендерного состава, возглавляемая женщиной из Сан-Франциско, обозначает как «раму жизни» два гектара принадлежащей сообществу земли и экспериментальную сельскохозяйственную станцию, где в рамках перформанса устанавливаются связи нового типа между животными, растениями, людьми и искусством. 6. Группа женщин-фотографов из Восточного Лондона организует уход за детьми, чтобы сравнить картины реальной жизни женщин с ее изображением в средствах массовой информации. 7. Мужчина в небольшом экономически неблагополучном фабричном городке Новой Англии использует фотографию как средство непрерывного взаимодействия обитателей городка с окружающей средой, друг с другом и собственными возможностями. 8. Другой мужчина в Южном Бронксе создал смесь искусства, науки и популизма в витрине своего магазина, назвав это «концепцией культуры».

Все эти примеры пересекаются друг с другом. В том числе и последний. Значительная часть упомянутых выше работ выполняется различными объединениями художников между собой или художников и нехудожников, причем часто анонимно или в рамках коллективного, сетевого проекта. Некоторые женщины кооперируются, помогая отдельной художнице воплотить ее виденье процесса в полном масштабе, но в этом процессе они не только дают что-то ее работе, но получают нечто и для своей собственной. Другие сотрудничают в соответствии с их особыми умениями, потребностями и интересами. Третьи работают коллективно, более или менее сознательно структурируя свою деятельность, стремясь к равному участию, разделению труда и власти. Каждый из этих способов помогает в итоге добиться разрушения изоляции художника при традиционных способах работы. И ни один из них не исключает индивидуальной работы. (Из соб-

ственного опыта я узнала, что диалог или сочетание критики и/или самокритики стимулируют новые виды работы и новую гибкость. Включая в процесс работы обратную связь, а не просто ожидая отклика на ее результат, можно изменить индивидуальную работу.)

Структура или модели, очерченные мною выше, укладываются в схему многоступенчатого диалога, которая в свою очередь соотносится с любимой метафорой феминисток — паутиной, сетью, лоскутным одеялом как образом связности, *включенности*, объединенности. «Эстетика коллажа», названная так сюрреалистами, — это неоднозначная демонстрация маскировочных одежд, которыми пользуются определенные слова, образы и формы, но также выражение культурных и социальных мифов, которые прячутся за ними. Понятие «взаимосвязи» является также метафорой разрушения расовых, классовых и гендерных барьеров, поскольку связующие нити тянутся из центра во всех направлениях. Хотя мужчины и являются прародителями коллажа в искусстве, он представляется мне особенно женской техникой не только потому, что дает возможность связать осколки наших жизней, словно вязальными спицами, но и потому, что его потенциал позволяет охватить все.

Не случайно одна художница ритуального жанра называет себя женщиной-пауком, а одна из групп называется «Ариадной». Работая над этим эссе, я прочла статью о философских взглядах коренных американцев относительно всеобщей взаимосвязи между всеми вещами и существами, где говорится: «Итак, ничто не существует отдельно. Тонкие взаимосвязанные нити паутины отсылают к миру... Это глубокий “символ”, если понять его. Люди, очевидно, наблюдали, что нити паутины вытягиваются из самого существа паука. Они также узнали, что нити концентрических кругов липкие, а нити, ведущие к центру, гладкие!»<sup>10</sup> Автор статьи помнит, как его мать говорила, что «исходя из опыта коренных американцев все возможно, а значит, все приемлемо», и далее он выражает надежду, что «наша социальная структура и настроения станут достаточно мощными, чтобы утверждать, а не отрицать, принимать, а не отвергать».

Я привожу эту цитату не только потому, что она очень четко выражает убеждение, лежащее в самом сердце феминизма (и которое должно бы лежать в сердце искусства), но и потому, что она исходит от другой подавляемой культуры, которая для некоторых из нас, бегущих от потенциальных катастроф западного капитализма, особенно привлекательна.

Тем не менее социалистическая модель феминизма не останавливается на пороге бегства или отрицания, как это делала контркультура шестидесятых. Изменение роли искусства не предполагает более отказа от общества или искусства. В этом значении моделей, обрисованных мною выше. Они не позволяют уклоняться от социальной действительности, какой бы болезненной она ни была, но и не игнорируют той роли, которую искусство играет как фантазия, мечта, игра воображения. Их вклад в авангард в том, что они притормаживают его. Они обнаруживают целую сеть малых дорог, покрывающих значительно более обширную территорию, чем так называемые магистрали. И эти дороги не ведут в тупик. Они бегут мимо огромного количества домов, в которых живут люди. Там вас скорее пригласят войти.

### Примечания

<sup>1</sup> Признает даже критик «Нью-Йорк Таймс», хотя, по его словам, он опасается, что это «снижает художественный уровень».

<sup>2</sup> Chicago J. // Artforum. 1974 (перепечатано также в моей книге: From the Center. New York, 1976).

<sup>3</sup> Сюрреализм вписывал себя в такие же широкие рамки, а дадаизм доказал, что также не был ни направлением, ни стилем, поскольку продолжал пронизывать все направления и стили со времени своего возникновения.

<sup>4</sup> Рут Искин на обсуждении феминистского искусства, сопровождавшем открытие выставки «The Dinner Party», март 1979.

<sup>5</sup> Hammond H. Horseblindness // Heresies. 1980. No. 9.

<sup>6</sup> Stevens M. Taking Art to the Revolution // Heresies. 1980. No. 9. Многие идеи этой статьи появились в результате дискуссии с коллективом редакции этого издания, в особенности благодаря Хаммонд и Стивенс.

<sup>7</sup> Сьюзан Лейси, обсуждение, сопровождавшее выставку «The Dinner Party» (см. прим. 4).

<sup>8</sup> Burnham J. // New Art Examiner. 1978.

<sup>9</sup> Различие между амбициями (стремлением выложиться до конца и провести свое искусство и идеи как можно дальше, не отказываясь от системы поддержки феминизма) и конкуренцией (готовностью идти по головам ради этого) — тема, широко обсуждавшаяся в женском движении.

<sup>10</sup> Джеймек Хайуотер цитирует Джозефа Эпеса Брауна в неопубликованной рукописи.

Это небольшое введение к каталогу одной из главных международных выставок феминистского искусства конца 1970-х гг. — своего рода моментальный снимок различных моделей феминистских художественных практик Европы и Америки. В отличие от традиционного представления о феминизме, сводящего его к антидискриминационному движению, «Введение» привлекает внимание прежде всего к позитивному производству женской культуры в широкой сети фестивалей, художественных инициатив и рабочих групп, адресат которых — женская публика. В своем выборе организаторы выставки во главу угла ставили «манифестированно» феминистское содержание произведения, а не индивидуальную приверженность автора идеям феминизма. В дальнейшем этот подход был развит Люси Липпард, писавшей о феминистском искусстве как «искусстве, несущем определенный месседж». В результате такого выбора на первый план выходят критика стереотипов социальных ролей; переоценка творческой деятельности женщин в прошлом и в других культурах; феминистские репрезентации женской сексуальности; представление женщины в нетрадиционной роли и различные формы творческого сотрудничества женщин. Во «Введении» также поднимается непростой вопрос о «качестве», который долгое время использовался в попытках исключить женщин из мейнстрима художественной жизни. Однако — в согласии с брехтовским тезисом о неразрывной связи формы и содержания — основной упор делается на использовании многими художницами новых медийных средств (перформансов, видео- и аудио-арта) и возникновении вследствие этого новых содержаний. В феминистском искусстве выделяются два направления: первое — поиск женской визуальной идиомы, ведущий к абстракции (и в потенции — к эссенциализму), второе — феминистский реализм. В заключительной части статьи, где эстетика «женского» (феминного) искусства сопоставляется с феминистской эстетикой, автор открыто называет отличительные черты феминистского искусства: его приверженность идеям изменения, внимание к конкретным женским проблемам и переоценка форм, привычно ассоциируемых с профессиональной деятельностью женщин. Статья заканчивается на амбивалентной ноте, отмечая недостаток внимания к визуальному искусству, характерный как для специальных «женских исследований», поле которых неуклонно расширяется, так и для феминистского дискурса вообще.

К.Д.

Марлите Хальбертсма

## **Феминистское искусство** **Введение**

Феминизм выступает в защиту общества, в котором мужчины и женщины могут развивать свой личностный по-

---

\* Каталог выставки «Feministische Kunst International». Den Haag: Gemeentemuseum, 10 November 1979 — 6 January 1980. Печатается с разрешения автора.

тенциал, не испытывая давления сложившихся стереотипов поведения; феминизм разоблачает дискриминацию, в каких бы формах она ни проявлялась, и стремится к большему — политическому и социальному — участию женщин в жизни общества. Помимо политической и социальной арен, феминизм действует и на другом уровне: это феминизм фестивалей, книжных магазинов, женских пабов, издательств и т.п. Возникает особая феминистская культура, в которой визуальное искусство также может сказать свое слово. Формы этого искусства многообразны: выставки, курсы, перформансы и уличные мероприятия для женской публики.

Цель нашей выставки состояла в том, чтобы представить феминистское искусство широкому зрителю и тем самым стимулировать обсуждение положения женщины в искусстве и значимость визуального искусства как коммуникативной среды в рамках самого феминистского движения и за его пределами. Серьезную роль здесь играл историко-художественный аспект: у женщин есть право иметь свою собственную историю и свою собственную культуру, и поэтому фиксация и документация феминистского искусства важна и необходима.

Рабочая группа, ответственная за проведение выставки, в своем выборе ориентировалась на высокий уровень феминистской «манифестированности» произведений. Выбор был обусловлен не столько авторской приверженностью феминизму, сколько феминистским содержанием самих работ.

Феминистское искусство — искусство приверженных, искусство, несущее в себе определенный месседж. Оно нарративно и объяснительно, именно поэтому при организации выставки был использован тематический, а не формальный принцип. Другим преимуществом является возможность обсуждать произведение в контексте феминистской идеологии.

Были представлены следующие темы:

- распознавание мужских и женских поведенческих стереотипов, демонстрация их активного неприятия, бунт;
- переоценка форм творческого самовыражения женщин в прошлом и в существующих ныне различных культурах;
- женская сексуальность в феминистском искусстве;
- поиск вдохновляющих примеров, безразлично, современных или исторических, которые показывают, что женщины совсем не обязательно являются теми, в кого заставляют нас верить clichés;
- дружеское взаимодействие художниц между собой и со своей женской аудиторией.

Несмотря на то, что наш выбор был в основном тематическим, формальный аспект также принимался во внимание: феминистский контекст должен был быть представлен адекватно и интересно. Члены рабочей группы отдавали себе отчет в том, что они все еще связаны критериями качества истории искусства, художественной критики и художественной политики того общества, где доминирующей фигурой выступал мужчина. Многие проанализированные нами материалы также опирались на глубоко укоренившиеся художественные нормы. Дискуссия о том, что такое собственно феминистский критерий, все еще продолжается, вызывая в памяти дискуссию по поводу «социалистического» искусства, развернувшуюся в начале этого столетия. Брехт утверждал, что форму и содержание очень непросто отделить друг от друга, т.е. что в отвергаемой идеологии конкретная форма ее визуализации все равно будет явно присутствовать. Не исключено, что именно этим объясняется предпочтение, отдаваемое художницами-феминистками новым медийным средствам — видео, перформансам, аудиоарту и т.п.

На формальном уровне феминистское искусство делится на два направления: первое ориентировано на абстракцию, второе занято поисками специфически женской визуальной идиомы — «феминистский реализм». Оба они представлены сочетаниями видеоработ и перформансов художниц-феминисток. В нашу выставку они не вошли, поскольку Галерея Аппель (Galerie de Appel) в конце 1978 г. уже посвятила этой теме свою амстердамскую экспозицию.

Поиски феминистской эстетики могут происходить на трех уровнях: первый — это косвенное, неосознанное использование пластических средств в рамках официального, т.е. профессионально-признанного женского искусства; второе — домашнее пространство и третье — это то, что принято называть «традиционным женским творчеством» у народов, стоящих на первобытной стадии развития. Люси Липпард и Джуди Чикаго выделяют специфически женскую визуальную идиому в официальном искусстве профессиональных художниц. На уровне домашнего творчества повторяемость действий, организация пространства, экономия средств оказали влияние на определенные формы феминистского искусства. Собираание и сочетание всевозможных личных вещей, среди которых встречаются предметы совершенно бессмысленные, — характерная черта многих феминистских произведений (в их числе работы Кейт Уокер и Мэри Келли).

На заре цивилизации в разных культурах женщины занимались преимущественно изготовлением керамических и текстильных предметов, которые они украшали абстрактными геометрическими рисунками. Некоторые художницы-феминистки в Америке заимствуют эти декоративные мотивы и способы декорирования в качестве отправной точки для своих полотен и скульптур.

В сочетании друг с другом эти три уровня позволяют сделать следующие выводы: фундаментальными составляющими феминистской эстетики являются абстрактно-геометрические элементы, повтор и формальные отсылки к полу автора произведения. Утверждение о существовании чистой феминистской эстетики весьма уязвимо. Коль скоро женственность всегда связана с мужественностью, то понятие «женщина» нельзя употреблять независимо, и соответственно феминизм неотделим от того, чему он противостоит.

Феминистский эссенциализм не дает конкретного представления о нуждах и насущных проблемах женщин, он не в состоянии отразить тот реальный факт, что эмансипация и феминизм суть процессы изменения. Позитивный аспект феминистского эссенциализма в том, что, являясь поиском альтернативы «мужскому искусству», он подвергает переоценке художественные формы, неразрывно связанные с нашим повседневным окружением.

В отличие от эссенциализма, феминистский реализм располагает средствами визуализации конкретных жизненных ситуаций и проблем женщин. Основной объект его критики — существующие стереотипы полового поведения. Примерами этого направления могут служить фотографии Марианны Векс, фотографический реализм Джоан Семмель и Мириам Мунски, а также работы Нэнси Сперо и Мириам Кан. Реалистический способ репрезентации оказывается вполне пригодным и для иронических отсылок к истории западного искусства в произведениях Мэри Бет Эдельсон, Вериты Монсейес, Дотти Аттье, Адриенны Роботти. Отсылки к истории искусства Ульрики Розенбах служат иной цели: отождествляя себя с изображаемой ею женщиной, она пытается выявить базовые феминные структуры, скрытые за фасадом, воздвигнутым патриархальным мышлением. Вали Экспорт в сериях перформансов, фильмов и видео исследует, какие эмоции выражают различные позы человека в истории живописи. Многие феминистские перформансы и видеопленки представляют переход друг в друга или сосуществование феминистского эссенциализма и феминистского реализма: в их

числе работы Бетси Деймон, Лидии Шоутен и Ульрики Розенбах. Для обоих направлений главным предметом остается феномен «женскости» и углубленное осознание положения женщины в обществе.

Интеграцию визуального искусства в общепфеминистскую культуру, в отличие от литературы, музыки и кино, осуществить намного труднее. Книги, музыкальные записи и фильмы дешевле и доступны одновременно большому числу женщин, находящихся в разных местах. По сути, именно это обстоятельство послужило поводом для обвинения феминистского искусства в том, что оно в каждом частном случае лишь интрижка высокообразованной элитарной художницы со столь же высокообразованной женской публикой. Работы многих художниц, держащихся особняком и не скрывающих своих индивидуалистических пристрастий, явно идут вразрез с задачами более радикальных феминистских групп, для которых абсолютный приоритет имеют сотрудничество и непосредственная доступность визуальных средств.

Разумеется, в рамках феминистского движения никто не против таких форм, как фестивали и общественные собрания, но нарциссическая эйфория, безусловно, не должна превращаться в конечную цель. Этот вид креативности имеет ту же декоративную и эскапистскую функцию, какую часто обретает искусство в обществе, где доминирующей фигурой является мужчина.

Определяя модернизм как «детерминантное дискурсивное поле», Келли анализирует происшедшее с 1945 г. увеличение роли временных художественных выставок и индустрии изданий, посвященных изобразительному искусству, чтобы исследовать ключевые тропы, возникшие в критической литературе. Опираясь на свое определение «модернистского» дискурса, она показывает, как он отводит центральное место художественному субъекту, идентифицированному через исходное физическое присутствие в «жесте» живописи, вкуче с созданием характерной для истории искусства художественной личности, определяемой как «творческая, автономная и собственническая». Критика Келли модернистского дискурса как связанного преимущественно с анализом живописи и ее экспрессивности и изобразительности сначала становится средством исследования перехода на неокантианский формалистический дискурс американского арт-критика Клементя Гринберга и вытекающих отсюда следствий для ряда художников, в частности для Джозефа Кошута. Затем она переключается на исследование того, как эти тропы работают в отношении других современных жанров и техник скульптуры, фотографии, видео и перформанса, развившихся с 1960-х гг. Отмечая, например, что индустрия культуры и рынок искусств заново изобретают художника как товар, она показывает, как коммерческая продажа фотографий перформансов парадоксальным образом укрепляет фигуру художника через его личность, образ и жесты, оставляя «подлинность» незатронутой. Модернизм поместил вопрос вкуса на передний план любого различия между просто искусством и «хорошим искусством», но искусство перформанса добавило новое отличие путем радикального использования боли как признака «серьезности» намерений художника. Вклад феминизма в перформанс состоит в расшатывании претензий модернизма на универсальность, в привлечении внимания к гендеризованной специфичности тела в перформансе и в постановке проблемы сексуальности. Модернизм, как считает Келли, должен быть переосмыслен в отношении трех аспектов: материального субстрата (в художественной практике), социальности (институционального контекста) и сексуальной дифференциации (зрителей и авторов, а также их образов). Феминистская художественная практика бросает вызов пониманию наличных культурных категорий, поскольку создаваемые здесь произведения требуют оценки не только художественной стратегии, но и политического контекста. Кроме того, она заставляет по-новому взглянуть и на то, как каталог арт-выставки и сама выставка функционируют в качестве диа-текста, в котором, утверждает Келли, опираясь на Мишеля Фуко, надо учитывать не только уровень означаемого, но и уровень высказывания.

*К.Д.*

Мэри Келли

## Пересматривая модернистскую критику

Хотя временные выставки впервые появились в XIX в., но только в послевоенный период они стали самой

---

\* Впервые опубликовано в: Screen. 1981. Vol. 22. № 3. P. 41–62. Перепечатано в: Wallis B. (ed.). Art After Modernism. New York: New Museum Of Contemporary Art/Godine, 1984; Kelly M. Imaging Desire. Boston: MIT Press, 1996. Печатается с разрешения автора.

значительной формой развлечения и обучения визуальному искусству. Превалирование временных выставок, прежде всего разнообразных ежегодных выставок, биеннале, тематических экспозиций и исторических обзоров, свидетельствует о значимом сдвиге системы патронажа из частного сектора к финансируемым государством учреждениям. Эти изменения шли рука об руку с ростом печатной продукции в области искусства, повышением значения обзоров и превращением арт-критики в академическую дисциплину. Данные события вкупе с системой их пересечений и расхождений задают рамки анализа содержания и границ в том числе и модернистской критики. В настоящей статье модернизм определяется как детерминантное дискурсивное поле и исследуется на основе критических работ, написанных начиная с 1945 г. Здесь показывается, что модернистский дискурс производится на уровне высказывания посредством специфической практики арт-критики, а также формами художественной активности, подразумеваемыми определением критика/автора и институциями, распространяющими и внедряющими эти представления в качестве событий. Анализ формирования и трансформации высказывания в этой области крайне необходим, однако он не является задачей данных вводных рассуждений. Все же надеюсь, что он станет возможным в будущем, если мы определим постоянные объекты этого дискурса, выявим его диверсификации, опишем процесс его модификаций в тот или иной момент и сделаем предложения, касающиеся задания на сегодняшний день другого объекта критики.

### **Изобразительная парадигма**

В примечании к статье «Фотография и эстетика» (Photography and Aesthetics) Питер Уоллен отмечает: «Категория “модернизм” шире всего используется теми, кто рассматривает искусство XX в. прежде всего в терминах рефлексивности и онтологических исследований»<sup>1</sup>. Если возможно определить эту апроприацию в иных терминах — как господство некоторого дискурса в иерархии дискурсов, составляющих модернизм как дискурсивное поле, — то эффективность данного дискурса можно описать с большей точностью как выработку некоей нормы изобразительного представления, которая necessarily соответствует конкретным живописным произведениям, но скорее относится к множеству общих предпосылок, касающихся «современного искусства». Далее, если дан-

ные предпосылки не рассматриваются как результат консенсуса однородной массовой аудитории зрителей, а формируются в пределах определенных, предназначенных для особой публики, практик обзоров, публикации и экспонирования искусства, тогда понимание искусства как некоторого рода «текста» в каком-то смысле всегда подвержено обуславливающему воздействию этих практик, и прежде всего критики. Здесь следует сделать по крайней мере два предварительных замечания относительно способов функционирования модернистской критики как практики, иначе говоря, о правилах, которыми она пользуется при формировании этих общих предпосылок как переплетения тем, конструирующих определенные объекты, и системы стратегических альтернатив, допускающих модификацию этих объектов.

Во-первых, нормализация способа изображения всегда влечет за собой маргинализацию некоего альтернативного набора практик и дискурсов. Сэм Хантер, например, восхваляя подъем абстрактного экспрессионизма в статье «Искусство с 1945» (Art since 1945), утверждал, что чуть ли не любая другая практика в искусстве того времени — геометрическая абстракция, романтический реализм или, скажем, сюрреализм — была «скорее исключением, чем правилом»<sup>2</sup>. Однако маргинализация — это не просто хронологическое смещение или исключение. Она может быть вызвана и включением. В отрывке, написанном позже, в 1968 г., для выставки «Новые направления американской живописи», Хантер возвел даже более широкую область возникших художественных практик снова к онтологической норме:

«Когда современный художник движется к объекту, к миру стандартизированной массовой культуры или даже к формалистической пурификации, решающие проблемы художественного выбора сохраняют свою силу и компрометируют даже самые анонимные из его произведений. Идея произведения искусства как некоего неопределенного и проблематичного акта непрерывного творения, отобранного по интенсивности и сохраняющего в своей окончательной форме свидетельство данного сдвига, стала одним из центральных достижений абстрактного экспрессионизма»<sup>3</sup>.

Модернистский дискурс конструирует такое понимание художественного текста. Он должен демонстрировать изобразительность без радикального очищения, сохранять свидетельство сдвига, не выдвигая проблему интерпретации, совершать отбор по признаку темперамента безотносительно к социальным ограничениям. *Он прежде всего «экспрессивен» и*

дан первоначально на уровне «картинки». Такие практики, прежде всего как анонимные произведения, которые в том или ином смысле не соответствуют целому, однородности изобразительной парадигмы и выражают сущностное творческое начало самого художественного предмета, не просто маргинальны — они вообще не являются искусством!

Во-вторых, центральные темы модернизма упорно сохраняются, несмотря на наличие несовместимых практик или подразделений дискурса. Сегодняшнее возрождение живописи (неоэкспрессионизм, неоимажизм, энергизм) и одновременное распространение нарративного, концептуального и социально-ориентированного искусства указывают на политические последствия художественных альтернатив, основанных на повторной апроприации модернистских тем. Подобные направления подразумевают также, что такие обозначения, как «авангард» и более новые «постдвижения» — «постмодернизм» и «трансавангард», — выражают всего лишь желание вырваться за пределы порочного круга дискурса, который требует экспериментов, но тем не менее делает обязательными повторения. Течения эти повторяют попытки занять позицию на границе дискурса, пусть даже эта позиция представляется запретной.

В пределах специфических институций и дискурсов изящных искусств категория «модернистское искусство» занимает место, сопоставимое по своей важности с положением классического повествовательного фильма в области кино. Это значит, что проблема реализма не может быть поставлена одним и тем же образом во всей области репрезентативных практик, начиная с кино, видеоискусства и фотографии и кончая различными формами живописи, скульптуры и искусства перформанса. Дискурсивные операции, лежащие в их основе, детерминированы разными историческими обстоятельствами.

Как кроме всего прочего отмечает Уоллен, одной из реакций на прогресс фотографической техники стала живопись, пользующаяся кантианской перспективой и подчеркивающая субъективное и интуитивное начала<sup>4</sup>. Эта реакция связывала историю фотографии с оборудованием для нее и технический прогресс в данной области с постепенным усовершенствованием способности видеть. Другая позиция состояла в утверждении, что искусство родилось вместе с первым графическим движением человеческой руки, а произведения искусства относятся к вневременной области утонченной способности видеть. Это представление о существенных различиях ме-

жду зрением и интуицией (sight and insight), между отснятым событием и живописным знаком породило на уровне конкретных практик радикальную асимметрию представлений о выразимом. То, что недостижимо для повествовательного фильма, вполне возможно и даже обязательно для модернистской живописи, т.е. субъективного образа. Первый прибегает к использованию кинопроектора, чтобы стереть следы своего пошагового движения, вторая манипулирует живописным означающим именно для того, чтобы проследить переход, чтобы засвидетельствовать человеческое, по сути своей, действие, отметить субъективность художника в самом образе. Именно художественный жест конституирует, метафорически по меньшей мере, воображаемое означающее «модернистского искусства».

Почему именно жест? Почему именно жест из всех означающих живописной парадигмы стал привилегированным понятием? Если функция означения есть свойство фигуры, тогда цвет, например, слишком неуловим; ему никогда не удастся подняться до уровня означающего, он остается, как настаивает Шефер, «различием в поле, в котором “он” находится»<sup>5</sup>.

С другой стороны, жест, даже в минимальном своем выражении, сохраняет определенные остатки фигурации. Игра присутствия и отсутствия в пределах изобразительного пространства предполагает жест; его материализация поддерживает текстуру и содержание; его дематериализация переводит цвет и свет в область означающего. Модернистская живопись, экспрессивная абстракция, в частности, выводит на передний план именно выработку означающего, однако было бы безосновательно заключать отсюда, что эта практика подразумевает деконструкцию, нарушение или выход за пределы изобразительного пространства. Клемент Гринберг отнес тотальную живопись Джексона Поллока к «одомашниванию диких вещей», к тому, что он называл «взглядом случая» и «взглядом пустоты». Таким образом, жест, каким бы возбужденным, чрезмерным или уклончивым он ни был, подчиняется и обездвигивается рамой, усмиряется властью этой неотменимой границы. Более того, освобождение абстракцией жеста от фигуративных ограничений перспективы придает еще большую точность воображаемому эффекту трансцендентального chiaroscuro, при помощи которого зритель в знаках, провозглашающих субъективное начало, распознает общечеловеческое и подставляет на место взгляда художника — этого уникального видения — свой собственный взгляд, узнавая в этом

образе творческое начало как таковое, которое удостоверяет его переживание как эстетическое и утверждает предмет в качестве объекта искусства.

Жест — это термин, исчезновения которого сторонники модернизма не могут позволить (буквально в финансовом смысле слова). В 1960-х гг., когда авангард изгнал жест, отверг экспрессию, подверг сомнению значимость творческого начала, зрителю предлагалось перенести определенную потерю: потерю художественного объекта (или, точнее говоря, репрезентирование его отсутствия). Дилеры тоже подверглись угрозе определенной недостачи: нехватки тех самых знаков аутентичности, которые занимают столь важное положение в структуре желаний и обменов рынка произведений искусства. Приобретается не только специфическое произведение искусства (название), но и «нечто», созданное уникальной личностью (имя), которое тоже становится предметом обладания. Это соединяющее предмет и субъективность художника «нечто» обеспечивается жестом или, в более явной форме, подписью.

По Эдельману (в объяснении Хирста и Кингдом), юридический субъект рассматривается в качестве распоряжающегося самим собой<sup>6</sup>. В юридических терминах свобода человека проистекает из обладания самим собой, именно благодаря этому человек получает право приобретать собственность, более того, он сам является своей собственностью. Для художника продажа своей живописной собственности (предметов) или своего труда (в перформансе) является простым подтверждением его свободы. Юридическая интерполяция субъекта творчества замечательным образом совпадает с ее «воображаемым» построением в критическом дискурсе модернизма. Здесь опять стоит вспомнить работу Хантера о художниках абстрактного экспрессионизма: «Они доказывают, что только художник как личность, художник, который уверен в своей идентичности, поскольку знает, что ее существование доказывается актом творения, способен быть свободным»<sup>7</sup>. На каком-то уровне можно утверждать, что нечто, приобретаемое в форме объекта искусства, является товаром. Однако, поскольку, как утверждают Хирст и Кингдом, закон ставит субъекта в положение товара — иными словами, свобода человека заключается в том, что он пускает себя в обращение, — то на другом уровне можно предположить, что востребуется и обменивается исходное творческое начало и прежде всего показательный акт человеческой свободы. В представлениях модернизма о подлинном художественном тексте необходимо включать не

только самоопределение, но и имеющую решающее значение способность художественного субъекта обладать самим собой. Так что произведение искусства, прошедшее отбор посредством институций и дискурсов, определяющих специфические условия его существования, вырабатывает художественное авторство как фундаментальную форму буржуазного субъекта: творческого, автономного и обладающего собственностью. В каком-то смысле этому сдвигу нет «альтернативы»; ибо в тот самый момент, когда произведение искусства поступает в обращение, оно санкционируется законом как собственность субъекта творчества (несоблюдение подобного договора подорвало бы всякую возможность для художественного текста подвергать эту форму сомнению в процессе конструирования своего смысла).

Здесь уместно упомянуть «парадокс фотографии» Эдельмана, сформулированный им при анализе законов о собственности, действовавших в XIX в. Эти законы гласили, что образ может быть собственностью лишь постольку, поскольку он соединен с субъектом, иными словами, представлен и преобразован при помощи творческого труда<sup>8</sup>. Хотя сейчас можно юридически утверждать, что «субъект творчества и его цель помещаются позади камеры», это еще не означает, что то же самое санкционировано вообще в пределах традиционных институций и дискурсов изящных искусств. Художественные практики, использующие кино или фотографию, а также такие готовые предметы, процессы или системы, где творческий труд на первый взгляд не заметен, продолжают ставить под вопрос трансцендентальные императивы, господствующие в критической и исторической литературе по искусству.

Функция критики состоит в иницировании работы, которую история искусства в конечном счете совершает в форме «биографического нарратива», или, как пишет Гризельда Поллок, «в выработке художественного субъекта для произведений искусства»<sup>9</sup>. Дилемма критика состоит в том, что он должен создавать субъекта творчества для арт-объектов в то время, когда их аутентичность (и рыночная стоимость) все еще неочевидны. Модернистская критика оказывается на особенно зыбкой почве тогда, когда занимается определением творческих целей, лежащих за предметом, не поддающимся подобным попыткам или, как это случается с некоторыми концептуальными работами, выявляющим кроме сопротивления такому определению еще и полное отсутствие таковых целей.

## Кризис художественного авторства

Труд Гринберга часто цитируют в качестве основания модернистской критики, однако до последовательности ему далеко. Он, скорее, отмечает точку расхождения или несвязности этого дискурса. Гринберг уделял особое внимание материальности объекта, что позволяло отклониться от онтологической нормы, развиваемой в практике искусства и, следовательно, требовавшей переформулирования центральных тем модернизма в момент, когда пустотность этого проекта ощущалась особенно остро в противовес целям и намерениям некоторых из художников, о которых Гринберг говорил.

В работе «Фотография, фантазия, функция» (Photography, Plantasy, Function) Виктор Бергин обобщает определение модернизма Гринбергом как «тенденцию художественной практики к самореференции путем вывода на передний план традиций этой практики, отличий ее от других практик (визуальных искусств), ее “кардинальных норм”, материального субстрата или “носителя” этой практики»<sup>10</sup>. На первый взгляд кажется, будто Гринберг игнорирует онтологический императив самовыражения, настаивая на искусстве, отсылающем к самому себе, и в то же время за счет подчеркивания специфичности и разнообразия художественных форм избегая ограничивать этот дискурс исключительно живописью. Но на самом деле предлагаемая им научная неокантианская эстетика предмета искусства основана исключительно на практике живописи. Например, неотменимую трехмерность скульптуры вечно преследуют призраки сходства с обычными вещами. Относительно фотографии Бергин указывает на дилемму Гринберга: упор на материальность отпечатка способен подорвать его основополагающий атрибут — иллюзорность. Даже живопись в той мере, в которой она связана с иллюзорностью, использует искусство, согласно Гринбергу, только чтобы искусство скрыть. Отсюда получается, что не просто живопись, а именно абстракция с ее чистой изобразительностью, сущностной оптической и исключительно плоскостной природой способна на полную самореференцию.

В работе «Модернистская живопись» (Modernist Painting) Гринберг утверждает, что «визуальное искусство должно ограничиваться тем, что дано в визуальном опыте, и не отсылать к каким-либо иным порядкам опыта»<sup>11</sup>. Однако, применяя каноны самокритики, самоопределения и самореференции в их строгом виде к так называемому минималистскому искусству, Гринберг отвергает следствия этих канонов. Эстетика «пол-

ной плоскостности» заходит слишком далеко, она граничит с чем-то вроде экзистенциального упования, стремящегося к состоянию «не-искусства». Например, когда в каталоге «Искусство реального» (The Art of the Real) Гринберг утверждает, что «искусство реального сегодня не апеллирует напрямую к чувствам и не имеет отношения к возвышенному, вместо этого оно предлагает себя в форме несводимого к чему-либо иному и непроверяемого объекта»<sup>12</sup>, это означает, что изобразительное пространство подвергается угрозе исчезновения из-за вторжения фигуративности и надвигающейся «предметности». Исходя из этого, Гринберг делает значимую оговорку. В работе «После абстрактного экспрессионизма» он пишет: «Встает вопрос не о том, чем конституируется искусство (искусство живописи), а о том, каковы неотменимые составляющие самого искусства»<sup>13</sup>.

Таким образом, попытка Гринберга направить объективную целеустремленность предмета искусства, его специфические формы адаптации на решение определенных задач в отношении материального субстрата постоянно подрывается крайностями субъективного суждения *вкуса*. Здесь возникает цель совершенно иного порядка. Единственным необходимым условием *суждения* о хорошем искусстве становится здравый смысл, однако для *создания* хорошего искусства необходим гений. Согласно «Критике способности суждения» Канта гений есть такое расположение ума (*ingenium*), посредством которого природа диктует правила искусству. Для созданий гения невозможно подобрать определенное правило, поэтому оригинальность является его первым свойством<sup>14</sup>. В этой точке модернистский дискурс сталкивается с неразрешимыми противоречиями, которые характерны для гринберговской критики и повторяются в противостоящих друг другу стратегиях образовательных учреждений, с одной стороны, и учреждений, занимающихся развлекательной и спонсорской деятельностью в области искусства, — с другой. Первое [суждение об искусстве] находится в поле формальных знаний об искусстве, в эмпирической области ремесел, которым можно обучить, в то время как второе [создание искусства] располагается в трансцендентальной области эстетического опыта и рефлексии, основанной на не поддающихся обучению принципах гениальности и оригинальности. На протяжении 1960-х гг. художественные практики пытались опровергнуть понятия таланта, оригинальности и вкуса при помощи введения материальных процессов, серий работ, систем и идей, которые замещают искусство, основанное на

самовыражении. Некоторые художники утверждали, что необходимо очистить программу модернизма от этих устаревших философских посылок, чтобы уточнить фундаментальные для нее аргументы в пользу искусства, отсылающего исключительно к самому себе. Джозеф Кошут, например, следуя инициативе Гринберга и принимая кантовское разграничение аналитических и синтетических суждений, настаивал, что произведения искусства являются аналитическими суждениями: «Суждения искусства не относятся к сфере фактов, они лингвистичны по своей природе, иными словами, они не описывают поведение физических или даже ментальных объектов, они выражают определения искусства или формальные следствия этих определений»<sup>15</sup>.

У предлагаемой лингвистической аналогии много ограничений, но они прежде всего связаны с тем, что образы, в отличие от слов, не подвергаются двойной артикуляции. Только вербальная система является означающей системой, которая обладает способностью анализировать сама себя. Поэтому произведение искусства, отсылающее к собственной внутренней структуре, не обладает средствами определить само себя как искусство. Это не значит, что изобразительный текст находится в области внедискурсивных «чисто визуальных» определений, если он не включает письменного послания, скорее, такой текст образован дискурсивными операциями на уровне замысла, воплощения и восприятия таким образом, что он не предшествует языку и не восходит к нему, но совпадает с ним. Однако это предполагает область исследований, непозволительную для позитивизма Кошута. Значимость этого усовершенствования формализма состоит в поднимаемой проблеме, находящейся в области эстетического суждения. Вместо бесконечно расширяющейся спирали коннотаций, налагаемой вкусом, лингвистическая аналогия предлагает денотативное прочтение изобразительных текстов. Художественные практики, основанные на подобных предпосылках, сколь бы «эдемическими» (так Барт описывает стремление к радикально объективному или невинному образу) они ни были, ставят под вопрос уникальную идентичность, авторство предмета искусства. Критический же дискурс непрерывно смещается, чтобы восстановить потерянный вклад в трансцендентальной области, а именно художественную субъективность.

Когда Майкл Фрид утверждает в «Искусстве и предметности» (Art and Objecthood), что успешная живопись способна «обязывать к убеждениям», он принимает основанное на здоровом смысле представление Гринберга о «хорошем искусстве»

и возводит его из области мнения в область веры (искусство, которое совместимо с моралью зрителя?)<sup>16</sup>. Убеждение же требует не просто самоопределяющегося предмета искусства, не просто механического продукта гения, оно требует уровня художественного решения, выбора. Фрид настаивает, что задача художника-модерниста состоит в обнаружении тех условностей, которые одни способны в данный момент утвердить его работу в качестве произведения живописи (он пишет: «То, что составляет искусство живописи, и то, что составляет хорошую живопись, больше неразделимы»). Правило искусства (материальный субстрат) и правило природы (гений) находят примирение в пределах дискурса модернизма, как в кантовской диалектике, устанавливая сверхчувственный субстрат художественной свободы.

Теперь, когда минимализм искоренил живописное означающее, каким образом модернистскому критику утвердить аутентичность того или иного произведения искусства в качестве именно произведения искусства? Во-первых, остается феноменологический упор на чистоте акта восприятия, попытка спасти аутентичность как некий механический остаточный эффект *gestalt*'а. Фрид предположил, что аутентичность может зависеть от размера или от «непохожести на искусство». Непохожесть на искусство возникает именно тогда, когда границы изобразимого расширяются так, чтобы включать все переменные — предмет, свет, пространство и прежде всего тело зрителя. Как утверждает Роберт Моррис, осознание размера или масштаба есть функция сравнения размеров собственного тела и предмета — и опять-таки, согласно Фриду, процесс сравнения заставляет зрителя вступить в особый заговор: «Не-что обладает художественными качествами, когда оно требует от зрителя (*beholder*) принять себя во внимание, отнестись к себе серьезно, даже если исполнение этого требования состоит в простом осознании данного факта»<sup>17</sup>.

Во-вторых, подтверждение идентичности, авторского статуса объекта искусства все сильнее зависит от расширяющегося объема документации, сопровождающей инсталляцию или работающего художника, а также от критического комментария, включая и высказывания самого художника. То, что нельзя свести к картинкам на стене галереи, можно тем не менее воспроизвести как иллюстрацию на страницах книги.

Хотя Фрид говорил о минималистском объекте как об обладающем «сценичностью», в действительности это мало что значит без присутствия действующего лица (художника) и его текста. Таким образом, художнику стало и необходимо и

целесообразно выводить себя на сцену — необходимо потому, что это связано с вопросом, обращаемым к объекту, а целесообразно потому, что так, кроме всего прочего, удается сохранить остатки специфичности подобных эфемерных форм искусства.

Единство, однородность изобразительного пространства были нарушены упором на временный характер действия и введением содержания, не замкнутого на себя (возврат вытесненных синтетических суждений); но то, что было зачеркнуто на уровне субстанции творческого труда (жеста, материала, цвета — означающих художественной уникальности), вновь проявилось в художнике: в его личности, его образе, его жесте. Уже в 1965 г. Рудольф Шварцкоглер заявлял, что его перформансы, «Aktionen», появились «вместо рукотворных картин». Помещение тела художника внутрь нового изобразительного пространства не имело ничего общего с традиционной живописностью обнаженной натуры, представленной в виде информации или зрелища, но, как настаивал Шварцкоглер, было связано с «тотальной обнаженностью... [трансцендентальной наготой? — М.К.], которая располагает себя вне области чувств посредством разнообразных возможностей ее повторяющихся жестов и повторяющегося присутствия»<sup>18</sup>. В перформансе уже не стоит вопрос о том, чтобы превратить некий предмет в объект искусства: художник здесь присутствует *изначально*, и творческая субъективность является следствием сущностного обладания им самим собой, иными словами, следствием обладания им своим телом и неотъемлемым правом распоряжаться им.

Более того, для рискованных художественных практик конца 1960-х и начала 1970-х гг. присуще нечто подобное специфическому «парадоксу фотографии». А именно, после перформанса с его временным характером, специфическим отношением к зрителям и невозможностью запечатлеть событие остаются фильм или фотографии. Потерянное в *таком* изображении, поскольку оно более не может отчетливо выразить творческую субъективность, — отчасти компенсируется тем, что это фотография художника, и, как субъект обладания (в юридическом смысле), он имеет «право фотографа» распоряжаться собственным изображением. То, что исчезает из изобразительного текста, — живописное означающее телесного жеста — возвращается в форме фотографии как зримое тело, его специфические жесты, возводимые в статус означающего в ином пространстве, в пространстве, где изобразительное цитируется, а это гораздо важнее.

«Аура» Беньямина может растаять в век механического воспроизведения, однако аутентичность остается. Благодаря так называемой дематериализации объекта более явным, более прозрачным становится тот факт, что *производство аутентичности требует для объекта не только автора, оно строго требует «истины» авторского дискурса.*

Пуская себя в обращение, перформансист пародирует коммерческий обмен и распространение художественной личности в виде товара. Тем не менее, с точки зрения критики, искусство перформанса положило начало необходимому синтезу разрозненных элементов, которые дробили дискурс модернизма. С одной стороны, это дало нам эмпирическую область с универсальным объектом — телом; с другой — в области трансцендентального это принесло неоспоримую аутентичность авторского переживания своего собственного тела.

С анализом «боди-арта», произведенным Леей Вержин в книге «Тело как язык» (*Il Corpo Come Linguaggio*), критика, похоже, снова направилась по спокойному руслу онтологии. В книге говорится о личности, преследуемой навязчивой обязанностью выставлять себя ради того, чтобы быть<sup>19</sup>. Однако Вержин с беспокойством отмечает, что этот шаг — не просто возрождение экспрессионизма. Использование тела в искусстве — не просто возврат к истокам: «личность возвращается к специфическому модусу существования». Более того, эти действия или «феномены», как она их называет, описывают также стиль жизни, остающийся «вне искусства». В анализе действительного опыта художника критик обнаруживает третий член, который метафорически обосновывает переживание природы (тела) и искусства (культуры). В «Бедном искусстве» (*Art Povera*) художник-алхимик Жермано Челант смешивает себя с окружающей средой: «Он избрал жизнь в пределах прямого опыта, без репрезентации, он стремится жить, а не видеть»<sup>20</sup>. Согласно Мишелю Фуко, современное мышление представляет собой радикальное оспаривание и позитивизма, и эсхатологии, оно занято поиском дискурса, несводимого к чему-либо и ничего не обещающего. Именно такой дискурс задает субъекта как место эмпирически полученных знаний, которые, однако, отсылают обратно к тому, что сделало их возможными, и обнаруживает третий член в анализе действительного опыта, в котором и переживание тела, и переживание культуры могут выглядеть обоснованно<sup>21</sup>.

На протяжении 1970-х гг. критики, которые идентифицировали себя с авангардом, эффективно усовершенствовали ар-

хаичный классицизм Гринберга. Вержин, что характерно, цитирует не Канта, а Гуссерля:

«Среди тел такой природы, которые редукция показывает как сводимые к тому, что принадлежит мне, я обнаруживаю свое собственное тело. Оно отличимо от всех других тел в силу уникальной особенности: это единственное тело, которое представляет собой не просто тело, но мое тело. Это единственное тело, существующее внутри слоя абстракции, врезанного мной в мир, в котором, в соответствии с опытом, я координирую различными способами поля сенсорных восприятий»<sup>22</sup>.

Подобным же образом аутентичность боди-арта не может располагаться на уровне специфической морфологии; ее необходимо врезать в мир в соответствии с непосредственным опытом. Дискурс тела в искусстве представляет собой не просто повторение эсхатологических голосов абстрактного экспрессионизма; действительный опыт тела исполняет пророчество живописных знаков. Он не является и просто-напросто подтверждением позитивистских устремлений выставки «Искусство реального» (см. выше). Искусство «реального тела» не принадлежит к истине видимых форм, но оно отсылает к своему сущностному содержанию: к несводимому, непроверяемому опыту боли. Тело в качестве художественного текста несет авторизующий отпечаток боли как подпись; Вержин настаивает, что «переживания, с которыми мы имеем дело, аутентичны и, следовательно, жестоки и болезненны. Те, кто испытывают боль, скажут, что имеют право на серьезное к себе отношение»<sup>23</sup>. (Это вопрос уже не столько о хорошем искусстве, сколько о серьезности художников.)

Здесь уместно отметить наблюдения Джудит Барри и Сэнди Флиттерман относительно перформансов Джини Пане. Они утверждают, что, противопоставляя «эстетику боли» эстетике наслаждения, художник всего лишь заново воспроизводит дуалистические предрассудки западной метафизики и прежде всего тот из них, согласно которому женщина, практикующая самоистязания в искусстве, традиционно вызывает представление о женском мазохизме<sup>24</sup>. Они вполне справедливо указывают, что этот тип художественной практики не обязательно противопоставлять господствующему в искусстве дискурсу. Тем не менее похоже, что это скорее относится к феноменологии, чем к метафизике: эстетика пережитого опыта, а не собственно боль, противопоставляется опыту объекта, а не наслаждению как таковому. В этом случае боль не противопоставляется наслаждению, а становится привилегирован-

ным означающим в поле восприятия, которое художник координирует ради самовыражения. Искусство Панае обращается не к сексуальному, а к гуссерлианскому телу, обнаруженному как нечто принадлежащее мне: мое тело, тело обладающего самим собой художественного субъекта, чьи гарантии истины обоснованы состоянием боли.

Однако специфический вклад феминисток в область перформанса состоял в постановке вопроса о сексуальных различиях во всем дискурсе тела таким образом, чтобы внимание концентрировалось на конструировании не индивидуума как такового, а субъекта, обладающего полом. Тело не воспринимается как вместилище художественной сути; оно рассматривается как некий герменевтический образ. Так называемая загадка женственности формулируется как проблема репрезентации (образов женщин, того, как изменить их), а затем решается открытием подлинной идентичности за патриархальным фасадом. Эта подлинная идентичность представляет собой «сущностное в женщине», согласно Ульрике Розенбах, которая определяет феминистское искусство как «проливающее свет на идентичность женщины-художницы; ее тела, ее души, ее чувств, ее положения в обществе»<sup>25</sup>.

Очевидно, что проблема тела и проблема сексуальности не обязательно пересекаются<sup>26</sup>. Когда же они пересекаются, как, например, в данном специфическом дискурсе, тело децентрируется — и это есть радикальное расщепление, размещение в том или ином конкретном месте; это уже не просто мое тело, а это *его* тело, *ее* тело. Здесь не возникает третьего члена, способного спасти трансцендентальное тождество эстетической рефлексии. В пределах данной системы представления действительный опыт всего лишь подтверждает неискоренимое различие в поле другого.

Отчасти благодаря своей непримиримости феминистское искусство всегда представляло проблему для критики; как критику установить подлинность произведения искусства, если его автор не субъект как таковой, а обладает конкретным полом и «его» истина больше уже не имеет качества универсальности? Вследствие этого большую часть таких работ маргинализировали или вовсе исключали из так называемого мейнстрима, даже когда критика интересовали такие области, как психоанализ (книга Вержин может служить тому наглядным примером). Более того, господствующая тенденция в феминистских работах по искусству по-прежнему состоит в противопоставлении видимой формы скрытому содержанию, в извлечении иного, но, тем не менее, столь же фундаменталь-

ного порядка истинности — истинности женщины, ее исконной женской идентичности. Однако на практике в результате постоянного выведения на передний план вопросов репрезентации и, в частности, вопроса образа постоянно возникает нечто, скорее относящееся к лежащему тут в основе противоречию, чем к сути содержания. Женщина-художница рассматривает свой опыт — в терминах «женской позиции» — как женщина, как объект взгляда; однако она также должна учитывать «чувства», которые она испытывает как художница, занимающая «маскулинную позицию», — как субъект взгляда. Первое она определяет как предписанное обществом положение женщины, которое следует подвергать сомнению, очищать от скверны или ниспровергать (вспомните Розенбах); в то время как предпосылки второго (активное созерцание может совершаться с одной-единственной позиции, и это маскулинная позиция) не могут быть признаны и задаются как нечто вроде психологической правды — естественной, инстинктивной, существующей изначально женственности. Часто в процессе выработки феминистского текста он отвергает собственную сущность и свидетельствует вместо этого о сохраняющей свою силу бисексуальности данных влечений. Для феминистской критики было бы уместно провести эту линию далее: исследовать, как это противоречие (кризис своего позиционирования) артикулируется в специфических практиках и в какой степени оно демонстрирует невозможность для художницы, ее работы и ее публики окончательно занять только маскулинную или только феминную позицию.

В противовес вышесказанному феноменология Вержин представляет тело как эмпирически данное, хотя и непознаваемое, как некое тело, которое радикальным образом разделено между дискурсами и практиками того или иного художника (буквально на страницах ее книги), но которое, тем не менее, объединяется посредством некоего психологического инсайта. Она указывает: «В основе “боди-арта” и всех других операций, представленных в данной книге, можно обнаружить неудовлетворенную потребность в любви»<sup>27</sup>. Проблема желания в отношении репрезентации боли и удовольствия зрителя была бы здесь вполне уместна, однако Вержин все-таки не обращается к этим вопросам. Вместо этого иконография объекта искусства просто-напросто замещается симптоматикой художницы (она демонстрирует канонический список неврозов). Субъект страдает, он «отчужден», он даже имеет пол, однако по-прежнему остается цельным и связным центром означаемой системы художественного текста.

Следуя парадоксальной логике модернистского требования объективных целей и трансцендентальных истин, авангардные практики с 1965 г. до середины 1970-х гг. положили начало таким направлениям работы, которые разделили само поле, породившее их. Потенциальные следствия этого разделения не были полностью осознаны. Во-первых, материальность практики: изначально она определялась в терминах ограничений, накладываемых определенным материалом, теперь же ее необходимо было переопределить как специфический способ производства смысла. Во-вторых, социальность, возникшая как проблема контекста, встала ныне в качестве проблем галерейной системы (внутреннее против внешнего) и превращения искусства в товар (объект против процесса, действия, идеи и т.д.). Все они должны быть пересмотрены как проблемы институций, условий, которые определяют прочтение художественных текстов, и как вопросы стратегий, которые соответствовали бы интервенциям в данный контекст (скорее, чем «альтернативам» ему). В-третьих, сексуальность как проблема образа женщины и способа его трансформации должна быть переосмыслена в том, что касается маскулинной/феминной позиции, производства читателей и авторов, соответствующих художественному тексту, и, самое главное, в том, что касается происходящей в этих процессах сексуальной сверхдетерминации смысла.

Однако господствующие критические практики того периода настолько последовательно сходились в традиционном фокусе художественного субъекта, обладающего собой и творческого по природе, что нет ничего удивительного в определенном укреплении такой точки зрения в собственно художественных практиках, в возвращении живописных означающих и их привилегированного топоса — классического изобразительного текста<sup>28</sup>. И наконец, встает еще один вопрос: почему теория критики, история которой совершенно отлична от той, что мы до сих пор обсуждали, также оказалась неспособной заметить непоследовательность модернистского дискурса и разработать внятную критику последнего?

## **Выставка и система**

Критические работы по искусству, посвященные анализу практик означивания, а не восхвалению тех или иных художников или комментированию их работ, в целом признают, что формы искусства вписаны в определенный социальный кон-

текст, который их порождает. Тем не менее существует сомнительная тенденция постулировать изобразительный текст как парадигматическое требование этого вписывания таким образом, чтобы оно исключало вопрос институционального размещения. Изобразительная парадигма задает художественный текст как, во-первых, нечто по сути своей уникальное и, во-вторых, как нечто по сути своей относящееся прежде всего к практике живописи. Однако, как указывает Губерт Дэмиш, когда живопись рассматривается на семиотическом уровне, то есть относительно ее внутренней системы, она представляет собой гносеологическое препятствие, причем препятствие непреодолимое, которое нельзя убрать бесконечными попытками дать определение знаку или оставить его без внимания путем использования семантических методов исследования<sup>29</sup>. Возможно, в какой-то степени именно из-за этого возникает определенный тупик в области художественной критики по сравнению, скажем, с развитием теории кино.

Критические тексты концентрируются либо на анализе отдельных картин (иногда на трудах отдельного художника), либо на построении общих систем культурных категорий и типологии искусства. Конечно, такая работа необходима и важна. Изложенные здесь аргументы не столько оспаривают вклад таких исследований, сколько требуют пересмотра понятий, соответствующих анализу текущих практик искусства. Этот пересмотр вызван, во-первых, развитием специфических практик. Феминистское искусство, например, не может рассматриваться в терминах категорий и типологий культуры или некоторых изолированных форм текстового анализа именно потому, что кроме анализа художественных стратегий оно предполагает изучение политических аспектов его контекста, метода и позиции. В таком случае интерпретация уже не сводится к исследованию композиции. Во-вторых, требуется пересмотр методов критики, принимая во внимание специфические условия, определяющие организацию художественных текстов и их прочтение в настоящее время: иначе говоря, специфику *временной выставки и связанной с ней продукции — каталога, книги по искусству, журнала*. С этой точки зрения, «искусство» дано не в виде отдельных работ, оно строится как категория, связанная со сложной конфигурацией текстов.

С точки зрения анализа, выставочная система представляет собой важнейшее пересечение дискурсов, практик и топосов, которые определяют институты искусства в пределах конкретной общественной формации. Более того, именно здесь, в

пределах межтекстовой и междискурсивной сети, произведение искусства вырабатывается как текст.

Говоря схематически, можно утверждать, что на одном уровне выставка является дискурсивной практикой, включающей выбор, организацию и оценку художественных текстов в соответствии с определенным жанром (персональная выставка, групповая выставка, тематическая экспозиция, исторический обзор, ежегодные выставки и биеннале, и т.д.), затем выставляемых в учреждениях определенных типов (музеи, галереи) в рамках специфических юридических структур (контракты, гонорары, страховки) и сохраняемых множеством разных способов при помощи определенных материальных средств (каталогов, книг по искусству, журналов). На другом уровне выставка представляет собой систему значений, дискурс, который, если его рассматривать как сложное целое или как языковое поле, «конституирует» группы высказываний: как индивидуальные работы, состоящие из фрагментов образного дискурса, так и формулировки, целостность которым придают подписи, подзаголовки и комментарии, но которые в то же время остаются несвязанными, избыточными и дисперсными в процессах их артикуляции в качестве событий.

Выставка имеет место быть; ее пространственно-временное размещение, традиционные условности экспонирования, архитектурные коды конституируют определенный сдвиг: непрерывная последовательность образов, разворачивающаяся на киноэкране, а мерцающие, раздробленные кадры с экрана монтажного стола; сдвиг этот в значительной степени оказывается под контролем зрителя, который может остановить кадр, перемотать назад, промотать вперед; он проявляет очевидную открытость, радикальный потенциал саморефлексии. Существует тем не менее логика данного сдвига, логика разделения его на части и их наименования, и в каком-то смысле существует нарративная организация всего, что мы находим в каталоге выставки. Записанный там (редакционный или критический) комментарий закрепляет плавающие смыслы, разрушает явную полисемию образного дискурса выставки. В силу специфики такой формы, как «книга», каталог наделяет события выставки авторством, авторитетностью. В нем позиции и статусы приписываются «агентам», которые определяются как художники, организаторы, критики и «публика». Авторы и организаторы придают ускользающей дискурсивности выставки декларативный порядок (художники, следует отметить, часто становятся объектами высказываний выставки, но редко сами их формулируют). Каталог конструирует специфическое про-

чтение, открывает пространство потенциального переосмысления выставки или даже затемняет ее, но, так или иначе, он всегда имеет политические последствия. Это предполагает, что каталог является также удобным местом для интервенции. Каталог и выставка составляют то, что может быть названо *диатекстом*, иными словами, двумя отдельными системами означивания, функционирующими вместе; выражаясь точнее, именно в точке их пересечения и, что самое главное, в их различии вырабатывается определенное знание.

Выставка имеет определенную продолжительность. В своей феноменологической форме инсталляция ограничена определенным местом, как и ее воспроизводимость, но остается каталог. Его воспроизводимость бесконечна, и, более того, он конституирует определяющее средство институционального контроля над последующим распределением произведений искусства. В данном контексте отсутствие каталога также приобретает значение. Художники обычно утверждают, что каталог важнее, чем сама выставка. Он создает ощущение постоянства в отношении к временным событиям, обладая аутентичностью исторического свидетельства. Каталоги выставок, книги по искусству и журналы образуют господствующие формы получения и в определенном смысле обладания художественными образами. Выставка остается привилегированным способом восприятия в смысле доступа зрителя к «исходной» работе, однако гораздо чаще знание об искусстве основано на репродукциях в книгах и журналах. Теории искусства, основанные на представлении о ремесленном производстве, не способны признать, что специфические исторические средства организации, обращения, распределения не только определяют восприятие — чтение, просмотр, обзор, переработку — художественных текстов, но оказывают влияние на сами практики означивания. Феномен книг по искусству и возникновение специализирующихся на них издательств получил широкую известность, о нем часто говорят, но его редко анализируют в смысле специфических отношений репрезентации, которые он предписывает.

Каким образом произведение искусства, воспроизведенное в виде фотографического образа, *производится* как художественный текст в пределах системы книги? Какие читатели и авторы позиционированы ею? Очевидно, существуют проблемы потери специфичности материала — проблемы черно-белых репродукций, масштабирования и т.д., — характерная для книги тенденция к единообразию; однако различие между репродукцией в каталоге и оригиналом на выставке не сводится

к технической проблеме фотографического репродуцирования. Это вопрос специфических практик письма, разрывов, пропусков, выделенных мест, при помощи которых одни образы подчеркиваются, а другие — стираются. Авторский дискурс (организатора, критика или художника) строит изобразительную текстуальность, которая относится скорее к тому, что читается, чем к тому, на что смотрят.

В этом смысле правильнее было бы говорить о цитировании, а не об иллюстрировании художественных текстов (хотя это и не означает того, что они в существе своем поддаются цитированию). На одном уровне структура означивания изобразительной цитаты имеет что-то общее с фотографией в прессе, поскольку предполагается, что она «записывает» события выставки или идентифицирует предмет, к которому должна отсылать репродукция. Считается, что данный процесс идентификации непосредственным образом фиксируется деноминативной функцией текста, который его сопровождает: имя, название, размеры, техника. Тем не менее он в значительной мере зависит, как предположил Барт, от определенного культурного знания, от множества техник и практик, уже интерпретируемых как искусство<sup>30</sup>. Эта интерпретация основывается на академическом дискурсе изящных искусств и определяется границами его традиционных видов: архитектуры, живописи и скульптуры.

Цитата обращается к форме изобразительной риторики, которая определяет эти виды искусства (и разнообразные практики, предполагаемые ими) в терминах материала: так, изобразительное качество живописи, ее одномерность\*, означивается при помощи соответствия рамы картины краю фотографии; для видео ту же роль играет край монитора и «зерно» передаваемого электронными средствами образа; трехмерность скульптуры означивается освещением или архитектурным окружением; перформанс подобным же образом означивается документирующим снимком (исполнитель в окружении аудитории, камера и т.д.). Фотография также опирается на постановочный снимок или на повторение отдельных фрагментов, чтобы обозначить свое отношение к изящным искусствам. Однако изобразительная цитата, похоже, подвержена действию двойного императива, воспроизводящего дилемму модернистской критики: идентифицируя предмет искусства в терминах материала, она одновременно должна ут-

---

\* Модернистская критика рассматривает двухмерное пространство холста как обладающее одним измерением. — *Прим. ред.*

вердить уникальный и индивидуализирующий стиль той или иной конкретной работы художника. Сюда же относится и «художественная фотография»: деталь, необычная композиция замещают фиксацию. Это производит впечатление трансгрессии, однако в действительности это фрагмент, метонимия в обертке всепроникающей изобразительной метафоры, обращенной к читателю и непрерывно отсылающей его к живописи как к великому виду искусства.

Тем не менее, если произведение искусства извлечено из системы дискурса, в котором оно утверждается в качестве высказывания, события, то появляется возможность не только выработать довольно утопичное понимание изобразительного текста как такого, который сущностно связан с уникальным изображением, но и предположить, подобно Реймонду Беллuru в «Недостижимом тексте» (The Unattainable Text), что, в отличие от текста кино, «изобразительный текст в действительности представляет собой текст, поддающийся цитированию»<sup>31</sup>. Концепция цитируемости изображения подавляет разнообразие художественных практик постольку, поскольку она выводит на передний план только одну из систем репрезентации, а именно — живопись. Более того, когда Беллур добавляет: «С точки зрения критики она имеет одно преимущество, присущее только живописи: произведение можно увидеть и воспринять одним взглядом», — возникает еще одна проблема: какие именно формы живописи обладают преимуществом восприятия одним взглядом? Здесь в его аргументации упор на восприятие имеет те же следствия, что и модернистская критика: конструируется схожий предмет, а именно чисто визуальная, уникальная в своей плоскостности абстрактная живопись, которая иллюстрирует изобразительную парадигму Гринберга.

Следовательно, даже если сутью этой парадигмы оказывается поиск не истины автора, а поиск истины самого означающего, и в равной степени даже если местом, где ищется эта истина, провозглашается объект живописи или даже она в целом как система, проблема остается нерешенной. С одной стороны, изобразительный текст, имеющий отношение к объекту, постигается слишком легко — буквально одним взглядом, с другой — по Дэмишу, изобразительная текстуальность конституируется в расхождении между регистрами видимого и читаемого, «расхождении, при помощи которого будет правильным поставить вопрос об означающем в отношении системы Живописи». Однако, поскольку такое означающее не может быть выработано или даже распознано извне, эффект

живописности, подобно сновидению, возникает «вне каких-либо отношений интерпретации»<sup>32</sup>. Истина живописи, как и истина означающего, состоит в невозможности познать ее. И изобразительный текст в каком-то смысле остается непознаваемым, невозможным, недостижимым. Вот почему сейчас представляется более правильным поставить в отношении системы означивания художественного текста не вопрос об означающем, а вопрос о высказывании. Фуко об этом говорит так: «Расположить эти наделенные смыслом единицы в пространстве, где они будут плодиться и размножаться»<sup>33</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Wollen P. *Photography and Aesthetics // Screen*. 1978–1979. Vol. 19. No. 4. P. 27, п. 22. Тем не менее в контексте данной статьи сомнительно было бы последовать другому предположению Уоллена, предположению о том, что «категорию “авангард” лучше оставить для произведений, продолжающих и углубляющих исторический разрыв, произведенный кубизмом», поскольку независимо от таких намерений работы эти постоянно привлекают внимание рефлексивной критики. Далее мы стараемся показать, что «разрыв, произведенный кубизмом», не представляет собой непрерывного дискурса, иными словами, набора постоянных тем и предметов. Он относится к конкретному случаю, следовательно, современные практики искусства не могут продолжать его. Им придется изобретать его заново.

<sup>2</sup> Hunter S. *The United States // Art since 1945*. New York: Harry N. Abrams, 1958.

<sup>3</sup> Из каталога выставки: *New Directions in American Painting*. Waltham, MA: Poses Institute of Fine Arts, Brandeis University, 1963.

<sup>4</sup> Wollen P. *Photography and Aesthetics*. P. 10.

<sup>5</sup> См.: Schefer J.-L. *Split colour/blur / Trans. by P.Smith // 20<sup>th</sup> Century Studies*. 1976. № 15–16. P. 82–100, special issue on Visual Poetics.

<sup>6</sup> Hirst P., Kingdom E. *On Edelman's «Ownership of the Image» // Screen*. 1979–1980. Vol. 20. No. 3–4. P. 135–140.

<sup>7</sup> Hunter S. *Art since 1945*. P. 362.

<sup>8</sup> См.: Edelman B. *Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of Law / Trans. E.Kingdom, introduction P.Q.Hirst*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. Здесь уместно также отметить, что положение художников в Великобритании при действующем законе об авторских правах от 1956 г. (с поправками от 1971 г.) улучшилось ненамного. Например, скульптор или приравненный к нему художник будет защищен законом, только если он или она сможет доказать, что производство работы включает в себя «мастерство ремесленника» и составляет нечто большее, чем «изготовление частей». См.: Mann R. *British Copyright Council // Artists Union Journal*. August 1980.

<sup>9</sup> Pollock G. Artists, Mythologies and Media – Genius, Madness and Art History // Screen. Fall 1980. Vol. 21. No. 3. P. 57–96.

<sup>10</sup> Burgin V. Photography, Phantasy, Function // Screen. 1980. Vol. 21. No. 1. P. 73. См. также критику Гринберга Бергином в: *Modernism in the Work of Art // 20<sup>th</sup> Century Studies*. 1976. No. 15–16. P. 34–55.

<sup>11</sup> Greenberg C. *Modernist Painting* // *Arts Yearbook*. 1961. No. 4, перепечатано в: *The New Art* / Ed. G. Battcock. New York: E.P. Dutton, 1973. P. 74.

<sup>12</sup> См. обложку каталога выставки «The Art of the Real: American Painting and Sculpture 1948–1968». New York: The Museum of Modern Art. 1968; London: The Tate Gallery, 1969.

<sup>13</sup> Greenberg C. *After Abstract Expressionism* // *Art International*. 1962. Vol. 6. No. 8. P. 30.

<sup>14</sup> Kant I. *Critique of Judgement* / Trans. J.H. Bernard. First Part, Second Book. New York: Hafner, 1951. P. 150–153.

<sup>15</sup> Kosuth J. *Art After Philosophy I&II* // *Studio International*. October and November 1969, перепечатано в: *Idea Art* / Ed. G. Battcock. New York: E.P. Dutton, 1973. P. 84. Ср.: Kuntzel T., Venet B. *Lecture de Representation graphique de la fonction  $y = -x^2/4$* . Paris: Arthur Hubschmid, 1975. Последние из перечисленных выше авторов также подчеркивают лингвистический характер искусства не в качестве аналогии, а как альтернативную практику. Пользуясь семиологией Жака Бертена, они предлагают денотативное искусство, основанное на графическом образе (моносемии), вместо всепроникающей двусмысленности (полисемии) изобразительной репрезентации.

<sup>16</sup> Fried M. *Art and Objecthood* // *Artforum*. 1967. Vol. 5. No. 10; перепечатано в: *Minimal Art: A Critical Anthology* / Ed. G. Battcock. New York: E.P. Dutton, 1968. P. 143–146.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 124.

<sup>18</sup> Schwarzkogler R. *Panorama Manifesto I/II: The Total Nude, 1965* // Vergine L. *Il Corpo Come Linguaggio*. Milan: Giampaolo Prearo Editore, 1974.

<sup>19</sup> Vergine L. *Il Corpo Come Linguaggio*. P. 3.

<sup>20</sup> G. Celant (ed.). *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?* London: Studio Vista, 1969. P. 225.

<sup>21</sup> Foucault M. *The Order of Things*. New York: Random House, 1970. P. 320–321.

<sup>22</sup> Гуссерль цит. по: Vergine L. *Il Corpo Come Linguaggio*. P. 21 (ср.: Husserl E. *Cartesian Meditations*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1977. P. 97).

<sup>23</sup> *Ibid.* P. 5.

<sup>24</sup> Barry J., Flitterman S. *Textual Strategies – The Politics of Art Making* // *Screen*. 1980. Vol. 21. No. 2. P. 37–38 (и с. 150 настоящего издания).

<sup>25</sup> Rosenbach U. *Korpersprache*. Frankfurt: Haus am Waldsee, 1975. Что касается герменевтического образа, то, например, в «Salto Mortale» Розенбах располагается на качелях (введение темы-загадки) и направляет видеокамеру на потолок, где помещены два женских изображения: фотография палестинской командос Лейлы Халед и репродукция картины Локнера, изображающей Мадонну с младенцем. Затем она начинает раскачивать качели под этими изображениями, показывая то один образ, то

другой на мониторе (формулирование загадки как вопроса): «Который из них подлинный?» Ответ на вопрос откладывается, она продолжает раскачиваться. Затем она останавливается, зависая между двумя возможными ответами (зритель оставляется в напряженном ожидании). Наконец, она переворачивается вниз головой и выводит на монитор свой собственный образ, заснятый в зеркале под ногами, — камера и светильник закреплены у нее под юбкой. Так она предлагает ответ: отвергни существующие модели, доверяй себе, «открой подлинную женскую структуру за фасадом, возведенным патриархальным мышлением» (загадка решена). См. также каталог выставки: *Feministische Kunst International. The Hague: Naags Gemeentemuseum, 1979. P. 98–99, 103–104.*

<sup>26</sup> См.: Brown B., Adams P. *The Feminine Body and Feminist Politics // m/f. 1979. No. 3. P. 35–50.*

<sup>27</sup> Vergine L. *Il Corpo Come Linguaggio. P. 1.*

<sup>28</sup> Ср.: Buchloh B. *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // October. 1981. No. 16. P. 39–68.* Он принимает ту точку зрения, согласно которой репрезентационные формы искусства совпадают исторически с периодами экономического упадка и политического консерватизма.

<sup>29</sup> См.: Damisch H. *Eight Theses For (or Against?) a Semiology of Painting // Enclitic. 1979. Vol. 3. No. 1. P. 1–15.*

<sup>30</sup> См.: Barthes R. *Rhetoric of the Image // Image-Music-Text / Trans. S.Heath. New York: Hill and Wang, 1977.*

<sup>31</sup> Bellour R. *The Unattainable Text // Screen. 1975. Vol. 16. No. 3. P. 21–22.*

<sup>32</sup> Damisch H. *Eight Theses For (or Against?) a Semiology of Painting. P. 14–15.*

<sup>33</sup> Foucault M. *The Archaeology of Knowledge / Trans. A.M.Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972. P. 100.*

Статья Лоры Малви вызвана откликами на ее работу «Визуальное удовольствие и нарративное кино», в центре рассмотрения которой – позиция субъекта-мужчины. «Размышление...» развивает ее идеи о позиции женщины-зрительницы и о том, что происходит, когда центром повествования становится персонаж-женщина (в мелодраме), что порождает идентификации, отличные от ранее описанных в нарративном кино, предполагающем в качестве центрального персонажа мужчину. Малви отмечает, что как в зрительской аудитории, так и на экране субъект-женщина (реальная или воображаемая) испытывает колебание между «маскулинными» точками зрения и разными формами феминной идентификации, делая таким образом женственность неустойчивой конструкцией. Обращаясь к попыткам Фрейда обозначить анализ женственности как возникающей в процессе (и через) параллельного развития мальчиков и девочек, исследуя роль либидо/желания в этом контексте, Малви выдвигает тезис, что фрейдовская модель предполагает мужские нормы как конвенциональные/активные, женское интерпретируется как противоположное мужскому (пассивное) или подобное ему (активное). Согласно ее статье, женщины занимают неустойчивую, колеблющуюся позицию между активно/пассивными, феминно-маскулинными идентификациями. На основе анализа волшебной сказки и ее нарративного разрешения (как правило, браком), предпринятого Владимиром Проппом, Малви показывает, как роли героя/героини в голливудском жанровом кино воспроизводят эти сценарии через типовые активно/мужские и пассивно/женские роли, предлагая зрителям, мужчинам и женщинам, различные условия для идентификации. В анализе фильма «Дуэль на солнце» героиня, чья личность раздваивается необычным образом по мере идентификации с двумя главными мужскими персонажами мелодрамы, обнаруживает сложную и нестабильную позицию женщины-зрительницы.

Данная работа впервые была представлена в качестве доклада на конференции «Кино и психоанализ» (SUNY, Баффало) и опубликована в 1981 г. в журнале «Framework».

*К.Д.*

Лора Малви

## **Размышление о статье «Визуальное удовольствие и нарративное кино», навеянное фильмом Кинга Видора «Дуэль на солнце» (1946)\***

На протяжении многих лет после того, как в журнале «Скрин» была опубликована моя статья «Визуальное удовольствие и нарративное кино», меня постоянно спрашивают,

---

\* Публикуется по изданию: Mulvey L. Visual and Other Pleasures. Bloomington, US: Indiana University Press, 1989. Печатается с разрешения издательства Palgrave / Macmillan.

почему при обозначении зрителя я использовала только местоимение третьего лица единственного числа *мужского* рода. В то время меня интересовало отношение между образом женщины на экране и «маскулинизацией» позиции зрителя вне зависимости от пола (или половой идентификации) любого реального посетителя кинотеатров. Встроенные модели удовольствия и идентификации вменяют зрителю маскулинизацию как «точку зрения»; точку зрения, которая манифестируется употреблением третьего лица единственного числа мужского рода. Однако неотступность вопроса: «А как же женская часть аудитории?» и моя любовь к голливудской мелодраме (что, вероятно, не ускользнуло от глаз читателей «Визуального удовольствия») совокупно убедили меня в том, что, несмотря на некую заданную ироничность, следует развить тему мужского рода третьего лица единственного числа. И вот «Дуэль на солнце» (Duel in the Sun) с героиней, испытывавшей кризис сексуальной идентичности, свели оба эти побудительные мотивы вместе.

Я по-прежнему стою на той же позиции, что и в статье «Визуальное удовольствие», но теперь мне хотелось бы развить эту идею в двух других направлениях. Во-первых, следует разобраться (имея в виду вопрос о «женской части аудитории»), вовлекается ли женщина-зрительница в произведение самим текстом или же ее визуальное удовольствие имеет более сложную и глубоко укорененную природу? Во-вторых (имея в виду «мелодраму»), какое влияние на текст и идентификации зрителя оказывает *женский* персонаж, находящийся в центре нарратива? Что касается первого вопроса, то в данном случае всегда существует возможность, что состояние зрительницы может оказаться в такой степени несозвучным предлагаемому удовольствию с его «маскулинизацией», что волшебство произведения разрушается абсолютно. Однако вероятно и другое. Женщина может тайно, почти подсознательно, наслаждаться свободой действия и контролем над повествовательным (diegetic) миром, которые обеспечивает ей идентификация с героем-мужчиной. Вот такая женщина-зрительница и будет предметом данных заметок. Что же касается второго вопроса, мне хотелось бы соответственным образом ограничить рамки рассмотрения. Не входя в обсуждение мелодрамы вообще, я сосредоточусь на фильмах, в которых женщина, как центральный протагонист, показана неспособной достичь устойчивой сексуальной идентичности и разрываемой между синим морем пассивной феминности и дьяволом агрессивно действующей маскулинности.

Обе обозначенные области исследования, неосознаваемая дилемма, с которой сталкивается аудитория в кинозале, и дублирующая ее драматичная ситуация на экране, имеют зону перекреста, и не следует обходить молчанием оба этих отдельных мира. Эмоции тех женщин, которые принимают «маскулинизацию», когда смотрят фильмы мужского действия, высвечиваются эмоциями героини мелодрамы, чье сопротивление «правильной» женской позиции создает критическую ситуацию на экране. Сомнения героини, неспособность достичь устойчивой сексуальной идентичности как эхом отзываются в маскулинной «точке зрения» зрительницы. То и другое создает трудности в половой дифференциации в кино, чего мы не наблюдаем у недифференцированного зрителя, о котором идет речь в «Визуальном удовольствии». Нестабильная, колеблющаяся дифференциация подробно проанализирована Фрейдом в его теории женственности.

### **Фрейд и женственность**

По Фрейду, женственность осложнена тем фактом, что возникает она в критический момент дотоле параллельного развития полов, в тот период, который он называет мужественным или фаллическим и для юношей, и для девушек. Он использует те же термины для понимания женственности, которыми пользовался при описании мужественности, порождая, таким образом, определенные языковые трудности для изложения. Эти трудности очень точно отражают реальное положение женщины в патриархальном обществе (ее подчиненное положение характеризуется, например, общеупотребляемым местоимением третьего лица единственного числа мужского рода). Женственность и мужественность как понятия соотносятся одно с другим как комплементарное и противоположное, причем мужское «порождает» женское, именно в этом порядке. Вот несколько цитат.

«У женщин в определенный период, а именно в фаллической фазе, до начала развития женственности, наблюдается стремление к мужественному эго-сознанию. Но впоследствии оно уступает, как часто демонстрировалось, известным процессам вытеснения, что и определяет судьбу женственности женщины»<sup>1</sup>.

«Я только хочу подчеркнуть, что развитие женственности по-прежнему подвергается нарушениям со стороны остаточных явлений предварительного периода мужественности. Рег-

рессии к фиксациям тех доэдиповых фаз имеют место очень часто; в некоторых историях жизни женщин дело доходит до неоднократного повторения периодов, в которых преобладает то мужественность, то женственность»<sup>2</sup>.

«Движущей силой сексуальной жизни мы называем либидо. Сексуальная жизнь подчинена полярности мужского – женского; таким образом, кажется необходимым внимательно рассмотреть отношение либидо к этой полярности. Не было бы неожиданностью, если бы оказалось, что каждой сексуальности подчиняется свое особое либидо, так что один вид либидо преследует цели мужской, а другой – цели женской сексуальной жизни. Но ничего подобного не происходит. Есть только одно либидо, которое служит как мужской, так и женской сексуальной функции. Мы не можем сами приписать ему пол; если мы, согласившись на отождествление активности и мужественности, пожелаем назвать его мужским, нам не следует забывать, что оно (либидо) представляет также стремления к пассивным целям. Словосочетание “женское либидо” все же лишено всякого оправдания. Оно вызывает у нас впечатление, что либидо стесняют, когда принуждают к служению женской функции, и что природа, если говорить телеологически, менее серьезно считается с ее притязаниями, чем в случае мужественности. А это, мыслимое опять-таки телеологически, может иметь свое основание в том, что проведение в жизнь биологической цели вверяется агрессии мужчины и некоторым образом независимо от согласия женщины»<sup>3</sup>.

В третьей цитате из Фрейда знаменателен сдвиг с употребления активного/мужественного как *метафоры* для обозначения функции либидо к апелляции к природе и биологии без всякой метафоричности. Здесь выявляются две проблемы. Фрейд вводит употребление слова *мужественный* как «конвенциональное», очевидно, просто следуя общепринятой социоязыковой практике (которая, опять-таки, утверждает маскулинную «точку зрения»). Однако в то же время, создавая на этом пути еще одну серьезную интеллектуальную проблему, женственное не может концептуализироваться как другое, но, скорее, только лишь как *оппозиция* (пассивность) в антинормальном смысле или как *сходство* (фаллическая фаза). Это не означает, что скрытая, точнее, пока невыявленная женственность действительно существует (что, видимо, подразумевается фрейдовским использованием слова «природа»); это означает, что ее структурное отношение к мужественности в условиях патриархатного общества не может быть определено в рамках предложенной терминологии. Это колебание, это оп-

ределение в терминах оппозиции или сходства, обрекает женщин на такое же колебание в метафорической оппозиции «активности» и «пассивности». «Правильный» путь, *женственность*, ведет к усиленному вытеснению «активного» (во фрейдовской терминологии «фаллическая» фаза). В этом смысле голливудские жанровые фильмы структурируются вокруг маскулинного удовольствия, предлагая идентификацию с активной точкой зрения и позволяя зрительнице-женщине вновь обрести утраченный аспект ее сексуальной идентичности, главной и до конца не поддающейся вытеснению причине женских неврозов.

### **Нарративная грамматика и транссексуальная идентификация**

Терминологическая пара активное/мужественное, о которой говорит Фрейд, структурирует наиболее популярные нарративы в кино, фольклоре и мифологии (о чем я писала в «Визуальном удовольствии»), где метафорическое использование этих терминов вписывается в историю (повествование).

Андромеда остается прикованной к скале, жертвой, пребывающей в опасности, до тех пор, пока Персей не убивает чудовище и не спасает ее. В мою задачу сейчас не входит обсуждать плюсы и минусы этого нарративного разделения труда и требовать на сцену положительных героинь. Я хочу подчеркнуть, что «грамматика» истории ставит читателя, слушателя или зрителя *рядом* с героем-мужчиной.

Женщина-зрительница в кино может, опираясь на древнюю традицию, адаптировать себя к этой условности, которая облегчает переход из ее пола в другой. В «Визуальном удовольствии» я заострила внимание на том, чтобы идентифицировать удовольствие, специфичное для кинематографа, а именно, указать на *взгляд* с сопровождающими его в кино эротизмом и культурными условностями. Теперь же, напротив, я хотела бы подчеркнуть то, что популярные киножанры унаследовали традиции повествования, общие и для других форм народной и массовой культуры с сопутствующими им способами обольщения — иными, чем у взгляда.

Фрейд писал, что «мужественность» на определенной стадии является компонентом женского эго-сознания. Оставляя пока в стороне проблемы, создаваемые его словоупотреблением, замечу, что его общие замечания относительно историй и дневных грез наводят на мысль о другом подходе, предпола-

гающем скорее культурный, нежели психологический анализ. Он подчеркивает взаимоотношения между эго и нарративным представлением героя: «Поистине героично чувство, которое один из наших лучших писателей выразил в неподражаемой фразе: “Ничего со мной не может случиться!” Однако похоже, что в этой откровенной характеристике неувязимости мы тотчас узнаем Его Величество Эго, героя каждой дневной грезы и каждой истории»<sup>4</sup>.

Хотя юноша, возможно, прекрасно понимает малую вероятность того, что он, выйдя в большой мир, обретет богатство благодаря собственной отваге или помощи друзей и женится на принцессе, истории описывают амбициозные мужские фантазии, в определенной степени отражая реальный опыт и экспектации доминирования (активное). Для девушки совпадение культурного и социального в этих случаях не столь очевидно. Мнение Фрейда, что дневные грезы девушки концентрируются на эротическом, не учитывает его же собственный постулат о ее ранней мужественности, а активные дневные грезы необходимо ассоциируются как раз с этой фазой. Фактически довольно часто эротическая функция женщины репрезентируется пассивным — ожиданием (вспомним Андромеду), а она сама служит формальным замыканием нарративной структуры.

Таким образом, следует свести три элемента: фрейдовскую концепцию «мужественности» в женщинах, идентификацию, запускаемую логикой нарративной грамматики, и желание эго фантазировать себя в определенном активном образе. Все три элемента, сведенные вместе, дают основание утверждать, что, поскольку желание культурно материализуется в тексте, для женщин (с детства и далее) транссексуальная идентификация является *привычкой*, которая очень легко становится *второй натурой*. Однако эта природа (натура) не покоится на месте, а беспрестанно мечется в своих заимствованных трансвеститских одеяниях.

### **Вестерн и эдипальные персонификации**

Пользуясь концепцией функции персонажа, описанной В.Проппом в «Морфологии волшебной сказки», я хотела бы проанализировать некоторые связи и изменения в нарративной модели, которые характеризуют изменения в функции «женщины». Жанр вестерна (разумеется, предполагающий бесчисленное множество вариантов) несет на себе реликто-

вый отпечаток примитивной нарративной структуры, проанализированной Владимиром Проппом в волшебной сказке. Кроме того, традиционная неуязвимость героя вестерна заставляет вспомнить замечания Фрейда по поводу дневных грез. (Поскольку меня в первую очередь интересуют функция персонажа и нарративная модель, независимо от жанровой дефиниции, я опускаю многие ее возможные вариации.) В перспективе моей задачи вестерн является стержнем в целой серии трансформаций, которые *комментируют* функцию «женщины» (в противоположность «мужчине») в качестве нарративного означающего и сексуальную дифференциацию как персонификацию «активных» или «пассивных» элементов истории.

В пропповской волшебной сказке важным элементом является «брак», функция, характеризуемая присутствием «принцессы» или ее эквивалентом. Это единственная функция, обладающая сексуальной спецификацией и таким образом имеющая существенное отношение к половой принадлежности героя. Она очень широко воспроизводится в вестерне, где, опять-таки, «брак» вносит важнейший вклад в нарративную структуру. Однако в вестерне наличие такой функции предполагает и осложняющий момент в форме своей противоположности — «безбрачия». В то время как социальная интеграция, репрезентируемая браком, является существенным элементом сказки, в вестерне она либо принимается, либо нет. Герой может подтвердить свой статус, отказываясь от принцессы и оставаясь одиноким (Рэндольф Скотт в сериале «Раноун»). Если финал пропповской сказки рассматривать как разрешение эдипова комплекса (интеграция в символическое), то отказ от брака олицетворяет ностальгию по фаллическому нарциссическому всемогуществу. Так же как фрейдовский комментарий по поводу «фаллической» фазы в созревании девочек кажется чем-то вроде преддверия ада, не имея точного места в хронологии полового развития, так и этот мужской феномен, по-видимому, принадлежит фазе игры и фантазии, которую трудно с точностью интегрировать в эдипову траекторию.

Напряжение между двумя точками притяжения, символическим (социальная интеграция и брак) и ностальгическим нарциссизмом, порождает широко распространенное в вестерне расщепление героя на две персоны, чего не случается в пропповской сказке. Отсюда возникают и две функции: одна связана с интеграцией в общество через вступление в брак, а другая — с сопротивлением требованиям общества и ответст-

венности перед ним, прежде всего браку и семье, т.е. сфере, репрезентируемой женщиной. Например, в вестерне «Человек, который убил Либерти Валанса» (The Man Who Shot Liberty Valance) сопологаются эти две точки притяжения, и фантазия зрителя полностью удовлетворяется. Здесь напряженность, возникающая между двумя ипостасями героя, с особой ясностью выводит на поверхность главную значимость драмы, ее отношение к символическому. История в сказке крутится вокруг конфликта между героем и злодеем. Повествование в «Либерти Валансе», построенное на флэшбэках, поначалу как будто следует тем же правилам. Нарратив порождается действиями злодея (Либерти, подобный дракону, свирепствует в округе). Однако развитие сюжета требует осложнений. Вопрос не в том, будет ли побежден злодей, а в том, как поражение злодея будет вписано в историю, а именно: увидим ли мы в качестве победителя *блюстителя* закона как символической системы (Рэнс), или *персонификация* закона выступит в более примитивной манифестации (Том), более близкой к понятиям абсолютного добра и зла. «Либерти Валанс», благодаря композиционной структуре флэшбэков, также выводит на поверхность остроту этого напряжения. История в «настоящем времени» предваряется эпизодом похорон, и весь фильм проникнут ностальгией и чувством утраты. Рэнс Стоддарт скорбит о Томе Донифоне.

Нарративная структура базируется на оппозиции двух непримиримых противоречий. Две тропы не могут пересечься. С одной стороны, имеет место «инкапсуляция» власти и фаллических атрибутов в одном индивиде, который должен сойти с тропы истории; с другой — индивидуальное бессилие вознаграждается политической и финансовой властью, что *в итоге* само становится историей. Здесь функция «брака» столь же существенна, что и в сказке. Она играет ту же роль в создании нарративного разрешения, но, что еще более важно, «брак» является неотъемлемым атрибутом блюстителя закона. В этом смысле выбор героини предопределен. Героиня равнозначна принцессе, равнозначна эдипову разрешению вознаграждения, равнозначна вытеснению нарциссической сексуальности в браке.

### **Женщина как означающее сексуальности**

В вестерне, где соблюдаются эти конвенции, функция «брака» сублимирует эротическое в финальный завершающий социальный ритуал. Этот ритуал, разумеется, включает в себя

половую спецификацию и обоснования для любого присутствия женщины в рамках жанра. Эта чисто *нарративная* функция заставляет «женщину» означать «эротическое», что знакомо нам по *визуальной* репрезентации (о чем шла речь в «Визуальном удовольствии»). Теперь я хочу проанализировать способ, с помощью которого введение в историю женщины как центрального персонажа меняет значения, образуя другой тип нарративного дискурса. «Дуэль на солнце» предоставляет для этого благодатную возможность.

Несмотря на то что этот фильм внешне напоминает вестерн, его жанровое пространство изменилось. Действие хотя и присутствует, но не является драматургическим стержнем фильмической истории; это, скорее, внутренняя драма девушки, раздираемой двумя противоречивыми желаниями. Противоречивые желания прежде всего тесно корреспондируют с цитировавшимся выше фрейдовским тезисом о женской сексуальности, а именно: колебанием между «пассивной» женственностью и нарциссической мужественностью. Таким образом, символическое равенство женщина = сексуальность по-прежнему имеет здесь место, но теперь, скорее, не в виде образа или нарративной функции; оно выявляет дотолее вытесняемую нарративную область. Женщина более не является означаемым сексуальности (функция «брака») в вестерновском типе истории. Теперь присутствие женщины как центра позволяет истории *откровенно* быть историей о сексуальности; она превращается в мелодраму. Как будто ведущая повествование камера приблизилась к предмету и открыла чистую функцию «брака» («и они жили долго и счастливо...»), чтобы спросить: «А что дальше?» — и сфокусироваться на фигуре принцессы, ожидающей за кулисами своего появления на авансцене, спросить: «Чего она хочет?» Здесь открывается территория порождения мелодрамы с ее повествованием, ориентированным на женщину. Второй вопрос («Чего она хочет?») приобретает еще большее значение, когда функция героя расщепляется, как это было в описанном выше случае «Либерти Валанса», где выбор героини ставит печать благословенного брака на личность блюстителя закона. «Дуэль на солнце» дает ответ на этот вопрос.

В фильме иконографические атрибуты двух (оппозиционных) мужских персонажей Льюта и Джесси очень напоминают атрибуты Тома и Рэнса в «Либерти Валансе». Однако теперь оппозиция Рэнса и Тома (которая репрезентирует абстрактный и аллегорический конфликт закона и истории) приобретает совсем другое значение. Поскольку центром истории

является Перл, разрывающаяся между двумя мужчинами, их альтернативные атрибуты получают свой смысл *от* нее и репрезентируют разные стороны ее желаний и устремлений. Они олицетворяют расщепление самой Перл, а не расщепление личности *героя*, как это было в «Либерти Валансе».

Однако, с психоаналитической точки зрения, здесь возникает поразительно схожий паттерн. Джесси (атрибуты: книги, темный костюм, хорошие манеры, любовь к учению и культуре, перспектива стать губернатором штата, деньги и т.п.) указывает «правильную» дорогу Перл, дорогу к обретению пассивной сексуальности, навыков «настоящей леди», т.е. сублимацию к понятию общепринятой женственности. Льют (атрибуты: оружие, лошади и умение с ними обращаться, «вестерновская» выучка, презрение к культуре, обреченность оказаться вне закона, личная сила и личная власть) предлагает сексуальную страсть, основанную не на половой зрелости, а на регрессивной игре и соперничестве мальчиков/девочек. С Льютом Перл может стать сорви-головой (ездить верхом, плавать, стрелять). Таким образом, здесь обнаруживается эдипово измерение, но теперь оно высвечивает сексуальную двойственность репрезентированной женственности.

В конце концов, для Перл с ее желаниями находится не больше места в мизогинистско-мачистском мире Льюта, чем в качестве потенциальной невесты в мире Джесси. Фильм состоит из серии колебаний ее сексуальной идентичности, метаний между альтернативными путями развития, двумя разными типами отчаяния. В то время как активный фаллический герой-мужчина (Том в «Либерти Валансе») имеет свое стабильное и значимое место, Перл не может обрести себя или найти для себя ту «женственность», где бы она смогла прийти к согласию с мужским миром. В этом смысле, хотя мужские персонажи олицетворяют дилемму Перл, именно они устанавливают правила, которые в итоге ломают ее как личность. Однако опять-таки нарративная драма обрекает активное фаллическое сопротивление на то, чтобы стать символическим. Льют, как маскулинная сторона Перл, выпадает из общественного устройства. Маскулинность Перл придает ей силу для героического поступка и помогает убить злодея. Любовники стреляют друг в друга и умирают в объятиях друг друга. Вероятно, можно утверждать, что в «Дуэли» эротическое отношение между Перл и Льютом выявляет дуалистическую взаимозависимость между героем и злодеем волшебной сказки, которая может теперь нарушиться благодаря расщеплению образа героя с утверждением власти Закона.

В «Дуэли на солнце» неспособность Перл превратиться в «леди» обнаруживается с появлением настоящей леди, как фантазмагории неисполнившихся желаний Перл стать в будущем идеальной женой Джесси. Перл признает ее и ее права на Джесси, понимая, что та репрезентирует «правильный» путь. В более раннем фильме Кинга Видора «Стелла Даллас» (Stella Dallas, 1937), хотя это и не вестерн, обеспечению драматургической задачи служат сходные с вышеописанными нарративные и иконографические структуры. Стелла, как центральный персонаж, с обеих сторон «подпирается» мужской персонификацией ее неустойчивости, ее неспособности выбрать правильную «женственность» либо найти свое место в мачистском мире. Ее муж Стивен обладает всеми теми атрибутами, что и Джесси, и не испытывает сомнений в выборе образа поведения. Эд Манн, репрезентирующий нарциссически-маскулинную сторону Стеллы, — персонаж явно изнеженный, лишенный атрибутов героя вестерна и существующий вне области насилия. (Тот факт, что Стелла — мать и ее отношения с ребенком составляют самую суть драмы, ослабляет возможность ее сексуальных отношений с Эдом.) Эд сохраняет остаточные следы вестерновской иконографии. Его атрибуты обозначаются через ассоциации с лошадьми и эпизод со скачками, где он делает ставки. Однако более существенно то, что его отношения со Стеллой нарциссичны, основаны на «забавах», что особенно ярко проявляется в эпизоде, где они рассыпают едкий порошок среди уважаемой публики вагона поезда. В «Стелле Даллас» тоже появляется идеальная жена для Стивена (очень похожая на Хелен, невесту Джесси в «Дуэли на солнце»), репрезентирующая «правильную» женственность, которую отвергает для себя Стелла.

Я пыталась выявить серию трансформаций в нарративной модели, которые высвечивают ностальгию по традиционной эдиповой расстановке сил и в то же время демонстрируют происшедшие с ней изменения. «Персонификации» и их иконографические атрибуты не соотносятся с отцовскими фигурами и не активизируют эдипову фазу. Напротив, они репрезентируют внутренние колебания в желании, которое в этих историях пребывает спящим, только ожидающим вызова. Возможно, фасцинация классического вестерна обуславливается именно этим фактором, который составляет самый нерв нарратива. Однако для зрительницы-женщины ситуация выглядит более сложной и выходит за рамки простого сожаления по поводу утраченной фантазии всемогущества. Маскулинная идентификация в своем фаллическом аспекте реактивирует в

ней фантазию «действия», которая требованием правильной женственности должна бы быть вытеснена. Фантазия «действия» находит свое выражение через метафору маскулинности. И в терминологии Фрейда, и в поддерживающих женщину-протагониста мужских персонификациях ее желания в мелодраме эта метафора служит индикатором, лакмусовой бумажкой, выявляя проблемы, неизбежно возникающие при любой попытке репрезентировать женственность в патриархальном обществе. Память о «мужественной» фазе обладает своей романтической притягательностью как сопротивление «у последнего рубежа», где власть мужественности может использоваться как отсрочка власти патриархальности. Таким образом, комментарий Фрейда высвечивает и позицию женщины-зрительницы, и образ «колебания», репрезентированный Перл и Стеллой. Вспомним еще раз его слова: «...в некоторых историях жизни дело доходит до неоднократного повторения периодов, в которых преобладает то мужественность, то женственность»; «у женщин в определенный период, а именно в фаллической фазе, до начала развития женственности, наблюдается стремление к мужественному эго-сознанию. Но впоследствии оно отступает, сводясь, как часто демонстрировалось, к одномоментным процессам вытеснения, которое является наследием женственности».

Итак, мой тезис состоит в том, что позиция Перл в «Дуэли на солнце» изоморфна позиции женщины-зрительницы, которая временно принимает «маскулинизацию» в память о своей «активной» фазе. Драматический эффект успеха маскулинной идентификации имеет для Перл печальные последствия. Ее «мальчишеские» удовольствия, ее сексуальность плохо воспринимаются (не принимаются Льютом полностью), за исключением момента смерти. Так и фантазия маскулинизации у женщины-зрительницы входит в конфликт с собой, не достигая покоя в своих трансвеститских одеяниях.

## Примечания

<sup>1</sup> Freud S. Analysis Terminable and Interminable // Standard Edition. Vol. XXIII. London: The Hogarth Press, 1964.

<sup>2</sup> Freud S. Femininity // Standard Edition. Vol. XXII. London: The Hogarth Press, 1964.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Freud S. Creative Writers and Day Dreaming // Standard Edition. Vol. IX. London: The Hogarth Press, 1964.

Ратуя за включение глубоких теоретических разработок марксизма, особенно анализа идеологии и культурного производства, в феминистскую историю искусства, Гризельда Поллок критикует то, что она рассматривает как буржуазные формы современной феминистской истории искусства, которые предлагают интегрировать художниц как субъектов в канон этой дисциплины и вместе с тем не могут объяснить, почему ее структура (центральный образ которой — универсальный внеклассовый мужчина) продолжает исключать их. Обращая внимание на классовые и социально-исторические противоречия, на изменяющиеся определения художника (как своего рода общественного идеала) и на понимания женственности (как социальной категории), она показывает, что термины «художник» и «женщина» стали несовместимыми лишь в конце XIX в. в результате буржуазных разграничений в культуре и философии. История искусства как дисциплина, утверждает Поллок, исходя из марксистских посылок, все больше становится антиисторической, поскольку сводится к хронологии дат, периодов, появления художников и произведений, предназначенной для рынка и культурного производства. Но марксизм, особенно в том, что касается его понимания труда и классовых противоречий, должен быть перестроен; он должен вобрать в себя феминистские представления о воспроизводстве, с тем чтобы Искусство («мужской» творческий труд) и женский труд (нудная неблагодарная работа, часто по дому) не рассматривались как полярные противоположности и не представлялись естественными в результате биологического разделения полов и неисторических «модернизирующих» теоретических подходов. Феминистские исследования реструктурируют знание в области истории искусства; они должны начать с факта женского культурного производства как части особых социальных, исторических и идеологических практик, выступая на этом основании против истории искусства как некоего идеологического образования и избегая ловушки, т.е. приверженности истории искусства как оценке в форме предложения альтернативных критериев оценки. Пересматривая идею «женщины» как знака в социальном обмене (Коуи) и используя марксистско-феминистскую критику формирования гендера (Хартман), Поллок показывает, что проблемы феминистской социальной истории искусства могли бы быть продуктивными для различных истолкований женского художественного производства.

*К.Д.*

Гризельда Поллок

## **Видение, голос и власть: Феминистская история искусства и марксизм\***

В этой статье обсуждаются отношения между марксизмом, феминизмом и историей искусства. В ситуации ны-

---

\* Репринтную как альтернативную версию см.: Pollock G. Vision and Difference. Routledge, 1989. Печатается с разрешения автора.

нешнего кризиса в истории искусства марксизм предлагает полезный концептуальный каркас для истинно исторических объяснений социального производства искусства. Но он обходит вниманием разделение общества по признаку пола. Тем не менее, на мой взгляд, два аспекта марксизма могут пригодиться феминисткам, которые участвуют в создании истории искусства и выступают с критикой этой дисциплины. Во-первых, марксизм подчеркивает важную роль идеологии в воспроизводстве подавления. Областью исследования истории искусства является искусство, то есть культурная идеология. Как дисциплина и, следовательно, как социальная практика история искусства является также составной частью буржуазной идеологии — в том, как она представляет для нас прошлое, и в создаваемом ею идеальном образе художника как универсального, внеклассового Человека — Мужчины. Во-вторых, марксисты подвергли критике буржуазную историю искусства, показав ее неисторический характер и выявив способы, какими идеи о социальном изменении и противоречии, классе и производстве удаляются из исследования общества и культуры и представляются нерелевантными для такого исследования. Авторы многочисленных феминистских работ по истории искусства, опубликованных к настоящему времени, не смогли воспользоваться этими идеями марксизма и, вместо того чтобы противостоять преобладающей истории искусства, пытались просто влиться в нее.

Во второй части статьи я обсуждаю различие между буржуазной феминистской историей искусства и его марксистской феминистской историей, используя ряд конкретных примеров. Буржуазная феминистская история искусства по большей части линейна и поступательна: раньше было мало художниц и много препятствий — теперь больше художниц и меньше препятствий. Таким образом невозможно объяснить, почему история искусства по большей части умалчивает о женщинах и искусстве. Думаю, женщины всегда создавали произведения искусства, но обращение культуры с этим фактом было разным в зависимости от изменяющихся определений художника (все более становившегося парадигматическим социальным идеалом) и пониманий женственности (решающего фактора социальной организации). Вплоть до конца XVIII в. отношение между этими двумя понятиями было ограничивающим для женщин, но не антагонистическим и враждебным. Только с консолидацией буржуазного общества создалась новая и противоречивая конфигурация художника (Мужчина, одинокий антиобщественный индивид и творец) и Женщины

(мать—хранительница очага и общества). Это культурное разделение гарантировало, что сотни женщин, которые действительно создают искусство — и этим зарабатывают на хлеб, — никогда не будут признаны великими художниками и не получат больших средств к существованию. Оно также действовало идеологически, укрепляя абсолютную половую иерархию, основанную на семье, которая характеризует буржуазное общество, то есть наше общество. Марксизм предлагает необходимые инструменты для объяснения и анализа буржуазного общества. Используя их, феминизм может высветить некую новую область, в которой создаются и воспроизводятся идеологии различия полов и мужского доминирования.

## I

«Должно быть ясно, наконец, что меня не интересует социальная история искусства как часть бодрящего разнообразия этого предмета, занимающая свое место рядом с другими его разновидностями — формалистской, “модернистской”, субфрейдистской, кинематографической, феминистской, “радикальной”, — которые сбивают каблуки в погоне за Новым. Разнообразие — читай разброд. А нам нужно обратное — концентрация, возможность аргументации вместо этого смертельного сосуществования, толкающего к старым спорам. Вот что должна дать социальная история искусства: место, где должны задаваться вопросы, но где они не могут быть заданы по-старому» (Clark T.J. *On the Conditions of Artistic Creation* // *The Times Literary Supplement*. 1974. 24 May. P. 562).

В очерке, из которого взята приведенная цитата, Т.Д.Кларк характеризует кризис в истории искусства. Он напоминает читателям о счастливом времени начала XX в., когда историки искусства, такие, как Дворжак и Ригль, считались наравне с великими историками-первопроходцами и когда история искусства не сводилась к нынешней ее кураторской функции, но участвовала в важнейших дискуссиях в рамках исследования человеческого общества. С того времени история искусства отделилась от других социальных и исторических наук. Ведущие тенденции в этой дисциплине положительно антиисторические. В обзоре каталога выставки «Кубизм и абстрактное искусство» (*Cubism and Abstract Art*, 1936, Museum of Modern Art, New York), который был опубликован в 1937 г. американским историком искусства, марксистом Мейером Шапиро, я нашла актуальную по сей день критику модернистской истории искусства. Шапиро написал о парадоксальности этого каталога, подготовленного Э.Бар-

ром: он представляет собой главным образом рассказ об исторических движениях и тем не менее сам является в сущности неисторическим. С точки зрения Шапино, Барр предлагает линейное, эволюционное повествование об индивидуальных творцах, объединяемых стилем или школой. История заменяется простой хронологией; дата каждой стадии различных движений наносится на карту, что позволяет начертить кривую, отображающую рост искусства год за годом. Однако не устанавливается никакой связи между искусством и исторической ситуацией. Барр выносит за скобки (как бесполезную для своей истории искусства) *природу общества*, в котором оно возникло, т.е. характер социальных структур и противоречий, условия общественной жизни и обмена и тем самым реальную сферу производства и потребления искусства. История, если она вообще появляется в каталоге, сводится к ряду инцидентов, вроде мировой войны, которые могут способствовать или препятствовать искусству, некоему внутреннему, имманентному процессу среди художников. Изменения в стиле объясняются популярной теорией истощения, новизны и реакции<sup>1</sup>.

В противоположность этому виду истории искусства, который является основополагающим в изучении искусства XIX—XX вв. в Америке и в сегодняшней Европе, Кларк призывает к созданию подлинной альтернативной истории искусства и в своих книгах начинает закладывать ее основы. Социальная история искусства — испытывавшая формообразующее влияние марксистского анализа общества — образует совершенно новый остов исторической работы в области искусства, цель которой состоит в свержении гегемонии буржуазной модернистской истории искусства. Правда, историки искусства — марксисты встречались и раньше; теперь же требуется согласованное усилие, направленное на основание традиции, на выработку радикально нового типа понимания художественного производства. Однако еще в 1974 г. Кларк энергично предостерегал против тенденций, в настоящее время выдвинувшихся в истории искусства. Он характеризовал их как псевдорешения, как разрастающиеся симптомы умопомешательства. Эти новшества, отражающие веяния моды в родственных истории искусства, но с необходимостью самостоятельных дисциплинах, включают в себя литературный формализм, фрейдизм, теорию кино и феминизм.

Как феминистка, я нахожусь в неудобном положении в этом споре. Я согласна с Кларком, что одна — и тоже очень существенная — парадигма социальной истории искусства ле-

жит в марксистской культурной теории и исторической практике. И все-таки, насколько общество структурировано отношениями неравенства в процессе материального производства, настолько же оно структурировано отношениями неравенства между полами. Природа обществ, в которых производилось искусство, была не только, например, феодальной или капиталистической, но и патриархатной и сексистской. Эти формы эксплуатации не могут быть сведены одна к другой. Как подчеркнул Жан Гардинер, марксистская перспектива, для которой остаются неведомыми феминистские труды о разделении по признаку пола, не может обеспечить адекватного анализа социальных процессов. «Невозможно понять положение женщин как класса, не понимая того, каким образом разделение полов формирует женское классовое сознание... Социалист не может позволить себе игнорировать этот вопрос»<sup>2</sup>.

Но было бы ошибкой усматривать решение этой проблемы в простом расширении марксизма и включении в него сексуальной политики как дополнительного элемента. Подавление и эксплуатация по признаку пола не являются простым дополнением к более базовому конфликту между классами. Феминизм высветил новые области и новые формы социального конфликта, и потому он требует собственных форм анализа родства, культурного построения гендера, сексуальности, воспроизводства, труда и, конечно, культуры. Культуру можно определить как те социальные практики, главной целью которых является осмысление, означение, т.е. производство смысла или создание порядков «смысла» для мира, в котором мы живем<sup>3</sup>. Культура — социальный уровень, где производятся те образы мира и определения реальности, которые могут быть идеологически мобилизованы для легитимации существующего порядка отношений подавления и подчинения между классами и полами. История искусства берет некий аспект этого культурного производства, искусство в качестве предмета своих исследований; но сама эта дисциплина является также главным компонентом культурной гегемонии господствующего класса и пола. Поэтому важно поставить под вопрос определения идеальной реальности нашего общества, которые создаются в интерпретациях культуры в рамках истории искусства<sup>4</sup>.

Нашей задачей, следовательно, является разработка истории искусства, которая анализирует культурное производство в визуальных искусствах и родственных им средствах массовой информации с учетом императивов как марксизма, так и

феминизма. Это требует взаимного преобразования существующей марксистской и появившейся недавно феминистской истории искусства. Преимущественный интерес историка искусства — марксиста к классовым отношениям ставится под сомнение феминистским аргументом о социальных отношениях полов в связи с сексуальностью, родством, семьей и приобретением гендерной идентичности. В то же время существующей феминистской истории искусства бросают вызов строгость, историческая стимулированность и теоретические разработки марксистов в этой области. Феминистская история искусства в новой форме будет не просто пополнением, производством еще нескольких книг о художницах. Такие книги легко читаются и забываются, подобно многим томам о художницах, опубликованным в XIX в.<sup>5</sup> Союз с социальной историей искусства необходим, но при условии сохранения постоянного критического настроения по отношению к ее бесспорному патриархатному уклону.

Почему для феминисток политически важно вмешиваться в такую маргинальную область, как история искусства, этот «аванпост реакционной мысли», как ее называли? Общеизвестно, что история искусства не является влиятельной дисциплиной, что она упрятана под замок в университетах, художественных колледжах и затхлых подвалах музеев, отмеривая свое «цивилизующее» знание избранным и культурным. Не следует, однако, недооценивать действительное значение даваемых ею определений искусства и художника для буржуазной идеологии. Центральной фигурой исторического дискурса в области искусства является художник, который представляется как некий невыразимый идеал, дополняющий буржуазные мифы об универсальном, внеклассовом Человеке — Мужчине.

Наша общая культура, далее, пронизана идеями о том, что природа творчества индивидуальна, что гений всегда преодолевает социальные препятствия и что искусство есть необъяснимая, почти магическая область, скорее предмет поклонения, чем материал для анализа. Эти мифы производятся в идеологиях истории искусства и затем распространяются через телевизионные документальные фильмы, популярные книги об искусстве, биографические повести о жизни художников, такие, как «Жажда жизни» (о Ван Гогe) или «Муки и радости» (о Микеланджело). «Лишить буржуазию — не ее искусства, но ее понимания искусства, — вот предварительное условие революционной аргументации»<sup>6</sup>.

Феминистские вопросы к истории искусства расширили эту программу, с тем чтобы бросить вызов превалирующим

посылкам, что «творчество» является исключительно мужским делом и что, вследствие этого, термин «художник» автоматически подразумевает мужчину. Полезное напоминание об этом встречается во вступительной статье Габарт и Броун об организованной ими в 1972 г. выставке «Старые мастерицы: Художницы прошлого» (*Old Mistresses: Women Artists of the Past*): «Название этой выставки содержит намек на невысказанную посылку нашего языка, что искусство создается мужчинами. Почтительный термин “старый мастер” не имеет значимого эквивалента; его женская форма, *Old Mistresses*, имеет, мягко говоря, совсем другие коннотации»<sup>7</sup>.

Габарт и Броун раскрывают отношения между языком и идеологией. Но они не спрашивают, *почему* для женщин нет места в языке истории искусства, несмотря на тот факт, что было так много художниц. В свете нашего совместного с Росикой Паркер исследования я бы ответила, что это происходит потому, что понятия о художнике и социальные определения женщины исторически развивались в различных и почти противоположных направлениях. Способность к творчеству воспринималась как идеологическая составляющая мужественности, тогда как женственность формировалась как отрицание мужчины, а значит, художника. Писатель конца XIX в. ясно сформулировал: «Если женщина не отказывается от своего пола, то чем бы она ни тешилась... Гениальных женщин не существует; если же такая найдется, то она — мужчина»<sup>8</sup>.

Этот вопрос составляет часть более широкой проблемы. Какова связь между уничижительным взглядом на женщин, не способных быть художниками — творческими индивидами, — их подчиненным положением как работников, низкой оплатой их труда, неквалифицированным и низко ценимым домашним трудом, которым их часто закабаляют, поскольку такие работы считаются «естественными» женскими занятиями? Конечно, нет зеркального соответствия между идеологией и экономикой. Но связь между ними существует. Искусство представляется нам как идеал творческой деятельности индивида, в которой он достигает самовыражения. Изжитая антитеза искусства — отчужденный труд пролетария. Но я полагаю, что его полной противоположностью является нудная и незаметная работа, называемая «женским трудом». Еще один уровень отношений подобного рода — обращение к биологии, которая призвана поддержать утверждение о неизбежном величии мужчин в искусстве и вечной второсортности женщин. Мужчины создают искусство; женщины просто име-

ют детей. Это ложное противоположение часто используется в качестве основания для отказа женщинам в культурном признании. Не случайно такие обращения к «биологии» используются во многих других областях деятельности женщин, для того чтобы лишить их равных возможностей при найме на работу, установить для них более низкую заработную плату и отказать им в социальной помощи по уходу за ребенком. Половые различия, встроенные в концепции искусства и художника, есть часть культурных мифов и идеологий, присущих истории искусства. Но они вносят свой вклад в более широкий контекст социальных определений мужественности и женственности и тем самым участвуют, на идеологическом уровне, в воспроизводстве иерархии полов. Именно этот аспект истории искусства никогда не принимается во внимание в марксистских исследованиях.

Радикальные критические аргументы марксистской и феминистской истории искусства, следовательно, находятся в двойной и не обязательно одинаковой оппозиции к буржуазной истории искусства. Однако до сих пор феминистская история искусства отвергала неминуемую конфронтацию с преобладающими идеологиями и практиками в своей области. Вместо этого феминистки довольствовались тем, что вписывали имена женщин в хронологии и включали их творчество в реестры стилей и движений. Либеральные стратегии в ведомстве истории искусства предусматривали для этого безопасного, «аддитивного» феминизма как отклоняющейся боковой ветви минимальное участие в конференциях или оставляли место в академических журналах для нескольких странных статей в духе такого рода феминизма. Однако критические последствия феминизма для истории искусства в целом подавлялись, им не было позволено изменить предмет истории искусства, как и формы ее изучения и преподавания. Полезно вспомнить тонкий очерк историка искусства марксиста Фредерика Антала (1949), который показал, какого рода вызовы господствующая буржуазная история искусства склонна будет признать справедливыми, а какие — отклонит<sup>9</sup>. Он упомянул некоторые уступки новым — марксистским — идеалам в истории искусства, которые складывались в то время. Эти уступки сопровождались, однако, упорным сопротивлением тому, что представляло фундаментальную угрозу для ядра идеологии истории искусства — святости художника и независимости искусства. Так, ссылки на литературу о массовом (или до некоторой степени массовом) искусстве были терпимы до тех пор, пока такого рода искус-

ство отделялось от общей истории развития стилей в высоком искусстве. Обсуждая темы, связанные с художником и искусством, не обращали внимания на реальную, живую историю. Изучение условий труда художников могло предприниматься, если только оно оставалось обособленным и выводы его не использовались для анализа творчества «Великих художников». Мог упоминаться даже социальный и политический фон, поскольку не устанавливалась реальная связь между ним и искусством. Антал пришел к заключению, что последним редутом, который стремились удерживать как можно дольше, было «глубочайшее убеждение XIX в., унаследованное от романтизма: убеждение в непредсказуемой природе художественного гения»<sup>10</sup>.

История искусства рассматривает свою историю как некий идеологический дискурс. Антал ясно определяет, каким образом, по его мнению, эта дисциплина реагировала на вызов марксизма тридцать лет назад. Уместно напомнить его замечание: «Как таковая точка зрения историков искусства (в какой бы стране они ни выросли и какое бы образование ни получили), которые еще даже не впитали достижений Ригля, Дворжака и Варбурга (не говоря уж о попытке их превзойти), обуславливается их историческим местом: они держатся за старые концепции, а значит, отстают на четверть века. И также обусловлено их постепенное отступление и уступки, которые они хотят сделать — не слишком много и не слишком скоро — новому духу. Их сопротивление тем сильнее, их желание сдать позиции тем слабее, чем с большей последовательностью и новизной они сталкиваются»<sup>11</sup>.

Антал касается вопроса о том, каким образом история искусства может вместить то, что Кларк назвал «бодрящим разнообразием». Плюрализм может быть терпим. Отрицаются и не допускаются не просто феминистские подходы или ссылка на социальный контекст. Отвергается то, что представляет собой смертельную угрозу для образа мира, который стремится создать история искусства. Отвергается возможность совершенно другой совокупности объяснений того, как действует история, что структурирует общество, как производится искусство, какова сущность художника. Мы вовлекаемся в борьбу за овладение идеологически стратегической территорией. Феминистская история искусства должна рассматривать себя как часть политической инициативы — женского движения, а не просто как новую перспективу в истории искусства, устремленную к совершенствованию существующей, но неадекватной истории искусства. Феминистская история искусства

должна участвовать в культурной борьбе за власть над тем, какой смысл мы придаем миру, путем пересмотра того, какое знание его структур и противоречий производится в истории искусства, в настоящее время — одной из самых мистифицированных и мистифицирующих социальных наук.

Мои исследования в области феминизма и истории искусства начинались в содружестве с женщинами — художницами, ремесленницами, писательницами, историками. Вместе с Росикой Паркер мы написали книгу «Старые мастерицы, женщины, искусство и идеология» (*Old Mistress, Women, Art and Ideology*, 1981). Наша позиция противоречила большей части имеющейся феминистской литературы по истории искусства. Мы не думаем, что главной проблемой для феминисток в этой дисциплине является преодоление пренебрежения к художницам со стороны Янсонов и Гомбрихов. И не думаем, что приведение препятствий, таких как дискриминация женщин, в качестве объяснения их отсутствия в книгах по истории дает нам ответы, которых мы ищем. Как заметила Росика Паркер в обзоре книги Ж.Грир «Гонки с препятствиями» (*The Obstacle Race*, 1979), «на самом деле важны не препятствия, которые перечисляет Грир, но правила игры: они-то и требуют тщательного изучения»<sup>12</sup>.

Мы начали с посылки, что женщины всегда участвовали в производстве искусства, но что наша культура не признает этого. Вопрос, на который надо ответить, — *почему так происходит*. Почему для истории искусства необходимо было создать образ истории искусства прошлого как регистрации исключительно достижений мужчин? Мы выяснили, что только в XIX в., с установлением истории искусства как институционализированной академической дисциплины, в большинстве работ женщины стали систематически удаляться из летописи. В то время как в большинстве книг художницы совсем не упоминаются, те работы, где они все же упомянуты, должны лишь напомнить нам, насколько на самом деле второсортны и незначительны женщины-художницы. Наш вывод поэтому был неожиданным. Хотя художницы расцениваются современной историей искусства отрицательно, т.е. игнорируются, опускаются, а если и упоминаются, то в уничижительном смысле, тем не менее они и их искусство играют конструктивную роль в дискурсе истории искусства. В сущности, прояснить историю женщин и искусства — значит показать, каким образом пишется история искусства. Вывести на свет ее подспудные послышки, ее предубеждения и умолчания — значит показать, что форма отрицания, позволяющая учесть

творчество художниц и при этом обойти его вниманием, является, тем не менее, решающей для созданных историей искусства понятий искусства и художника. Первоочередной задачей феминистской истории искусства является, следовательно, критика самой истории искусства.

Кроме того, в литературе по истории искусства, где действительно упоминается искусство женщин, последовательно используется определенная совокупность терминов и оценок — столь последовательно и твердо, что ее можно назвать «стереотипом женского». Все, что создают женщины, рассматривается как свидетельство уникального качества, производного от пола, — качества женственности, и тем самым как доказательство более низкого статуса женщин как художников. Но каков смысл уравнивания женского искусства с женственностью и женственности — с дурным искусством? И что важнее, почему этот момент так часто подчеркивают? Стереотип женского, на наш взгляд, выступает необходимым условием различия, фоном, на котором может эксплицитно утверждаться не признанная мужская привилегия в искусстве. Мы никогда не говорим о мужчине-художнике и мужском искусстве; мы просто говорим — искусство и художник. Эта скрытая половая прерогатива обеспечивается утверждением негативного, «другого», женственного, как необходимого момента различения. Искусство, созданное женщинами, должно быть упомянуто и затем предано забвению именно для того, чтобы обеспечить существование этой иерархии.

Критически осознав методы, с помощью которых история искусства строит образ художника, олицетворяющего буржуазные идеалы мужской личности, мы можем приступить к разработке истории искусства другого рода. Сначала мы должны восстановить знание не противоречащей, но иной, нежели существующая, летописи художественной деятельности женщин. Потом мы должны описать конкретные исторические ситуации, исходя из которых женщины вмешивались в культурные практики в целом, иногда выступая в поддержку господствующих социальных идеалов, иногда критически противостоя им, часто в союзе с другими прогрессивными силами. И всегда мы должны отслеживать изменяющиеся определения терминов «художник» и «женщина». Если у нас нет понимания того, какими способами женщины по-разному *обсуждали* свое особое положение как женщин в изменяющихся классовых и патриархатных общественных отношениях, то всякое историческое объяснение женского искусства и создаваемой нами идеологии будет лишено политического значения. Оно

будет повествовать об индивидуальном успехе или поражении и жизненно нуждаться в теории социального и идеологического преобразования.

## II

В этом разделе я хочу более внимательно рассмотреть историю искусства как таковую по отношению к феминистскому проекту и обсудить некоторые уроки, которые надо извлечь из родственной марксистской критики истории искусства.

В полезном введении в программу марксистской истории искусства, разработанную в книге «История искусства и борьба классов» (L'Histoire de L'Art et la Lutte des Classes, 1973), Никос Хаджиниколо определил препятствия, поставляемые формами нынешней истории искусства. Это, в частности, история искусства как история художников (биография и монографии); история искусства как часть истории цивилизаций (размышление о периодах и их интеллектуальных течениях) и история искусства как история самоценных эстетических объектов. При всей корректности такого описания, трудно, тем не менее, назвать исторической какую-либо из перечисленных методологических установок. Однако они действительно воплощают буржуазные *идеологии* в том, что касается функционирования истории и тем самым общества. В представлении исторического развития человеческого общества, которое выработалось после революций 1848 г., аргументы XVIII в. — что история есть процесс, включающий противоречие, перерыв постепенности и преобразование, — были заменены мистификациями и по существу отрицанием истории. Буржуазное устройство должно было отвергнуть факт радикальных социальных сдвигов, из которых оно родилось, для того чтобы защитить свое существование от последующей пролетарской угрозы. Органическая эволюция, повторяющиеся циклы или непрерывность одного и того же — все эти точки зрения придают существующему status quo видимость неизбежного. Картина мира, сложившаяся в буржуазном сознании, соединяет поэтому вытеснение реальных социальных условий возобладания буржуазного строя и обязательное вытеснение всякого опознаваемого различия между ним и обществами прошлого. Это можно дополнить, во-первых, «модернизацией» истории, т.е. предположением полного тождества между настоящим и будущим, и, во-вторых, проецированием на прошлое характеристик нынешнего строя, с тем чтобы они предстали как универсальные, неизменные и *естественные*. Это имеет особое значение для фе-

министского анализа. Вопреки интересам женщин твердо и неизменно используется фикция вечного, естественного порядка вещей, чтобы узаконить непрерывную власть мужчин над женщинами. В качестве обоснования ограничения сферы ответственности женщин исключительно домашним трудом и воспитанием детей указывают на природу женщины. Исторически сложившиеся роли женщин представляются буржуазными идеологиями как вневременные и биологически заданные. Поэтому перед феминистками стоит двойная задача: поставить под вопрос подмену Истории Природой и утвердить понимание самой истории как изменчивой, противоречивой, дифференцированной.

Кроме того, история искусства отстает от жанра исторического исследования еще и в другом смысле. Часто она не имеет ничего общего с историей, поскольку представляет собой лишь оценку искусства. Поэтому полезны недавние исследования роли литературной критики для истории литературного производства, предостерегающие нас от подобных неисторических тенденций в истории искусства. То, как литература изучается, согласно полезному замечанию П.Мэчери, не объясняет того, как литература создается. Изучение литературы имеет целью научить студентов потреблять великие плоды человеческого духа. В процессе посвящения студентов в тайны эстетического восприятия им прививается преклонение перед необъяснимой магией творчества. Но парадоксально, что, в то время как литература представляется как необъяснимая, литературный критик стремится также разъяснить скрытые смыслы и тем самым «перевести» литературное произведение. Обычно в результате этой операции текст выставляется напоказ, предполагаемая скрытая крупица смысла извлекается наружу посредством чуткой и понимающей критики, а целое «переводится» словами критика, который, претендуя на простое комментирование, фактически перекраивает смыслы произведения искусства и придает ему желательный для себя самого идеологический образ (т.е. модернизирует произведение). Эти двойственные процедуры не побуждают студентов к важным вопросам — как и почему некий объект искусства или текст был создан, для кого он был создан, к чему он был предназначен, в рамках каких ограничений и возможностей был произведен и первоначально использовался? Ведь, по словам Мэчери, «рассматривая, как была написана книга, мы видим также, из чего она сделана; этот дефект дает ей историю и отношение к историческому»<sup>13</sup>.

Литературная оценка и история искусства как оценка выносят положительные и отрицательные оценки произведениям. Устанавливаются тонкие градации и дистинкции между главным и второстепенным, хорошим и дурным, вечно ценным и сиюминутно модным. Такого рода оценочные суждения имеют конкретные последствия для женщин. Искусство женщин неизменно расценивается как дурное искусство. Возьмем, например, портрет, который приписывался Жаку Луи Давиду и доводы Чарлза Стерлинга в пользу авторства Констанс Шарпантье (1767–1849): «Между тем мысль, что наш портрет мог быть написан женщиной, является, признаюсь, заманчивой. Его поэтика скорее литературная, нежели пластическая, сама его очевидная прелесть и умело скрытые недостатки, весь его ансамбль созданы с помощью тысячи тонких уловок, — от всего этого, кажется, веет женским духом»<sup>14</sup>. И слова Джеймса Лавера о том же произведении живописи: «Хотя портрет привлекателен как принадлежность своего времени, в нем есть явные изъяны, в которых невозможно обвинить живописца масштаба Давида»<sup>15</sup>.

И Стерлинг, и Лавер исходят из критерия хорошего искусства, в соответствии с которым находят женщин неполноценными. Тем самым проводится различие по половому признаку и устанавливается особая совокупность критериев для суждения о произведениях искусства, созданных женщинами.

Чтобы воспрепятствовать такого рода критике женского искусства, феминистки легко поддаются соблазну и пытаются утверждать, что искусство женщин является столь же хорошим, сколь и искусство мужчин; что просто надо оценивать его в соответствии с другой совокупностью критериев. Но это лишь создает альтернативный метод оценки — еще один способ потребления искусства. Женскому искусству приписывают другие качества, утверждая, что оно выражает женскую сущность, или интерпретируют его в том смысле, что оно устремлено к «сердцевинной» образности, которая происходит из формы женских половых органов и женского телесного опыта. Все хорошо знакомые формальные, психологические или стилистические критерии используются в нужном ключе для оценки искусства женщин. В результате остаются нетронутыми само понятие оценки искусства и, конечно, нормативные критерии, в соответствии с которыми она выносится. Специальные заявления о необходимости учесть особенности женского искусства, которое должно оцениваться исходя из других ценностей, приводят к тому, что оно ограничивается рамками гендерной категории женского рода, в то время как

общим критерием оценки искусства остается надполовая норма, именно потому, что искусство женщин оценивается в соответствии с критериями, которые легко отклоняются как тенденциозные или созданные для внутреннего потребления ценности. Тем самым феминистки в конечном счете воспроизводят иерархию Стерлинга и Лавера.

Я полагаю, что феминистская история искусства должна отвергнуть всякую оценочную критику и перестать просто жонглировать эстетическими критериями оценки искусства. Она должна сосредоточиться на исторических формах объяснения женского художественного *производства*. Ведь оценка в области истории литературы и истории искусства может рассматриваться как дополнение буржуазных тенденций к «модернизации» истории. Обе они стирают в произведении искусства или тексте признаки того, что оно было *произведено*. Лишенное своей уникальности и исторической специфики как произведения, оно увязывается с чисто эстетическими буржуазными ценностями. Одним махом исторический характер этого объекта и исторически обусловленная идеология критика/историка искусства удаляются из виду, а вместе с ними и очевидная роль пола как фактора в производстве искусства и восприятии его. Феминистская история искусства может разоблачить эти уничижительные оценки искусства женщин, которые используются для обоснования его исключения из серьезных исследований, как симптомы антагонизмов общества, разделенного по признаку пола, которые выдают себя в этой области за применение способности чистого суждения.

Приверженность трактовке искусства как производства побуждает нас к анализу полезности марксистских парадигм для феминистской истории искусства. Они многочисленны. В последние десятилетия марксистская культурная теория получила значительное развитие особенно в том, что касается понятий идеологии и представления. Но есть и такие элементы марксистской теории искусства и общества, которых следует избегать. В поисках моделей социальной истории искусства в марксистской традиции феминистская история искусства должна остерегаться воспроизведения ее ошибок. Проблемы таковы: трактовка искусства как отражения порождающего его общества или как образа классового разделения общества; трактовка художника как представителя его (ее) класса; экономический редукционизм, т.е. сведение всех аргументов о формах и функциях культурных объектов к экономическим или материальным причинам; идеологическое обобщение,

помещение картины ввиду ее очевидного содержания в категорию идей, верований или социальных теорий данного общества или периода времени.

Все эти подходы нацелены в самом общем виде на признание сложных и неизбежных отношений между одной специфической социальной деятельностью — искусством — и совокупностью других социальных деятельностей, составляющих общество, в котором, для которого и даже вопреки которому искусство производится. Проблема в связи с теорией отражения состоит в том, что она механистична, предполагая вместе с тем, что искусство есть некий неодушевленный объект, который просто «отражает» неподвижную и связную вещь, называемую обществом. Теория отражения чрезмерно упрощает процессы, посредством которых производство искусства, сознательно и идеологически осознанно произведенное из определенных и отобранных материалов, представляет социальные процессы, сами по себе чрезвычайно сложные, подвижные и непрозрачные. Несколько более тонкий вариант теории отражения предполагает исследование искусства «в его историческом контексте». История, однако, очень часто рассматривается просто как фон художественного производства. История представляется некой деклассированной сущностью, которую можно вкратце охарактеризовать как сюжет, дающий ключ к содержанию картины.

Попытка рассматривать художника как представителя классового мировоззрения свидетельствует о потребности признать классовую точку зрения и положение в классовом обществе факторами, определяющими производство искусства. Даже если это так, здесь налицо неправомерное обобщение. Например, в книге Никоса Хаджиниколо отражена точка зрения, что картины несут некую визуальную идеологию. Художники, такие как Давид или Рембрандт, создали произведения, которые можно понимать как воплощения визуальных идеологий конкретного класса или части, фракции этого класса — например, как искусство набирающей силу буржуазии конца старого режима (*Ancien Régime*). Произведение или группа произведений благодаря художнику становятся совокупными примерами характерного мировоззрения социальной группы. Так что этот аргумент в конечном счете устремлен к восстановлению в правах художников как своеобразных представителей — мистиков или провидцев, — имеющих привилегированный доступ и средства выражения точки зрения и интересов некоего

класса. Для того чтобы разъяснить неадекватность этого аргумента, позвольте применить его к женщинам. Художницы часто рассматриваются в феминистской истории искусства буквально как представительницы женского рода, а их творчество — как выражающее визуальную идеологию женского пола в целом.

Рассмотрим пример. Я читала курс по нью-йоркской живописи 1950-х гг., уделяя особое внимание так называемым абстрактным экспрессионистам. Сначала был установлен общий характер этого движения и его искусства, а затем, для того чтобы как-то заинтересовать феминистской историей искусства, в качестве примера было рассмотрено творчество одной женщины, Хелен Франкенталер. В сущности это означало, что ее творчество было взято как представляющее точку зрения женщин в этом движении. Так индивидуальный творец становится представителем целого пола, в том же смысле, в каком Хаджиниколо и Антал поставили художников в отношении к классу. Конкретные стратегии и практики отдельной женщины превращаются в общие для пола, т.е. становятся неспецифическими и гомогенными.

Конечно, это не означает отрицания того, что положение женщины или статус в классовом обществе глубинным образом ограничивает и обуславливает производство искусства. Третий подход — экономический редукционизм — может рассматриваться именно как утверждение всеохватывающей организации социальных сил и отношений в качестве определяющего фактора в производстве искусства. Но признание материальной обоснованности истории, а именно истории как того, что реальные люди делают конкретно в отношениях друг к другу, формируемых факторами, не поддающимися их индивидуальному контролю, не равнозначно утверждению, что знание организации фабрик позволяет вам понять, почему производится такое искусство. Если вы знаете, что общество было патриархатным и сексистским, то, значит, вы отрицаете идею, что подавление женщин происходит по повелению Бога или является биологически, психологически неизбежным. (Если же вы знаете, что общество является капиталистическим, то вы отрицаете неизбежность наемного труда и капиталистических прибылей.) Исследуя искусство, мы стремимся к четкому пониманию отношений к этому знанию и социальному опыту и соответствующих позиций.

Всегда сохраняется опасность простого сдвига анализа от одной совокупности *причин* к другой, т.е. характер искусства в конкретную эпоху может объясняться как результат

экономических обстоятельств. Искусство неизбежно формируется и ограничивается того рода обществом, которое его производит; но его конкретные характеристики не *обуславливаются причинно* экономическими структурами или организацией. В применении к женщинам бедность этого аргумента очевидна, поскольку положение женщин в базовой экономической организации производства, как легко показать, является простым дополнением того рода эксплуатации, какую они переживают дома, в отношениях полов, в процессе воспитания детей, на улицах и т.д. в результате сексуального подавления, которое наблюдалось в широком спектре социальных практик.

Четвертая проблема — идеологическое обобщение — есть реакция на редуционизм третьей. Следует обращать внимание на взаимоотношения между одной областью интеллектуальной культуры и другими; предполагается, например, что историческое совпадение реализма в искусстве и позитивизма в философии — в некотором смысле результат новых форм буржуазной идеологии. Но идеология является процессом маскирования противоречий, она сама по себе фрагментированна и противоречива. Отнесение искусства к идеологии ничего не проясняет, но просто заменяет необходимое исследование содержания идеологической работы, выполняемой конкретными искусствами. Исследованию женщин и искусства соответствует способ, каким то, что производят женщины, помещается в категорию женского искусства. Конечно, мы обязаны ввести этот термин, только если хотим сделать известным тот факт, что существует искусство, созданное женщинами. Но в основе подобной тактической необходимости может лежать побуждение представить, что есть такая единичная идеологическая категория, как женское искусство. Рассматривать творчество женщин просто как образец «женскости» значит воспроизводить тавтологию, которая ничего не говорит нам о том, что значит быть женщиной, поступать как женщина, мыслить как женщина.

Будь то классовый или гендерный, но любой аргумент, который обобщает, редуцирует, типически представляет или предполагает отражение, отказывается иметь дело со специфичностью индивидуальных произведений искусства, практическими художниками, историческими моментами. История искусства — марксистская или феминистская — должна быть упражнением в историческом описании. Общество есть исторический процесс, а не неподвижная сущность. Историю невозможно свести к контролируемому блоку информации; она

должна постигаться как комплекс процессов и отношений. Полагаю, мы должны отказаться от формулировок типа «искусство и общество» или «искусство и его социальный контекст», «искусство и его исторический фон», «искусство и классовая формация», «искусство и гендерные отношения». Вся трудность, которая *не* получает разрешения, заключается в этих «и». Мы должны иметь дело с взаимодействием множественных историй — кодов искусства, идеологий мира искусства, институтов искусства, форм производства, общественных классов, семьи, форм полового господства, — и их взаимообусловленности и взаимозависимости должны наноситься на карту в совокупности в точных и разнообразных конфигурациях.

### III

Общим для всех этих подходов является понимание объекта искусства как своего рода средства — для идеологии, истории, психологии, которые все как-то и где-то производятся. Мы должны не только понять, что искусство есть часть социального производства, но и осознать, что оно само по себе продуктивно, т.е. активно производит смыслы. Искусство конститутивно для идеологии, оно не просто иллюстрация идеологии, но является одной из социальных практик, через которые конкретные взгляды на мир, жизненно необходимые для нас определения и идентичности создаются, воспроизводятся и даже переопределяются. В каком смысле такого рода подход может быть особенно уместным для феминистских исследований культуры, показала Элизабет Коуи в статье «Женщина как знак». Коуи рассматривает общеизвестные понятия — такую категорию, как женщина, и такую практику, как кино. Многие феминистки не связывают с категорией женщины никаких проблем. Женщина является женщиной благодаря биологическому полу, в силу своего анатомического строения. По мнению других, женщина не рождена, но создана, обусловлена рядом социально предписанных ролей. С этих точек зрения образы женщин в фильмах суть просто отражения или в лучшем случае репрезентации биологических идентичностей или социальных моделей. Поэтому о фильмах надо судить на основании адекватности или искажения этой репрезентации по сравнению с жизненным опытом. Доказывают, однако, что фильм надо понимать как означающую практику, т.е. как некую организацию элементов, которые *производят* значения, чтобы создать определенные идеологические репрезентации мира. И вместо того, чтобы рассматри-

вать фильмы как средства для заранее созданных значений или как зеркала, отражающие данные идентичности, следует понимать эту практику как активное вмешательство: «Фильм есть точка производства определений, но он не может быть просто сведен к другим практикам, определяющим положение женщин в обществе, и не является уникальным и независимым от этих практик»<sup>16</sup>.

Фильм как таковой есть одна из практик, которые активно конструируют категорию женщины и обеспечивают ее патриархатные определения.

Коуи доказывает далее, что термин «женщина» и его значения не заданы биологически или социально, но производятся посредством совокупности взаимосвязанных практик. Конечно, это не означает, что люди женского пола не существуют реально. Это просто означает, что «женщина» тождественна значению, придаваемому в нашей культуре факту существования не-мужчины; она создается посредством конкретных исторических, социальных практик, например структур семьи или кровного родства. Коуи опирается на аргументы Клода Леви-Строса об обмене женщинами в системах кровнородственных отношений и о значении этого обмена. Согласно Леви-Стросу, обмен женщинами среди мужчин есть основание социальности. Ведь обмен объектами, которые благодаря обмену наделяются ценностью и тем самым приобретают значение, устанавливает взаимные отношения и обязанности, которые суть основание культурной (т.е. социальной) организации в противоположность естественному состоянию. Поэтому вся культура должна быть понята как обмен, следовательно, как коммуникация. Наиболее развитым фактором этого процесса является, конечно, язык. Язык состоит из означающих элементов, поставленных в смыслопроизводящие отношения. Женщина как категория есть продукт сети отношений, созданной в результате и посредством обмена женщинами как матерями, дочерьми, женами. Значение этого фактора также соотносительно со всеми другими факторами социальной системы. Значения, стоящие за категорией женщины, состояются из положений, в которые поставлены лица женского пола в качестве матери, жены, дочери или сестры, в сравнении с конкурентным производством категории мужчины в таких положениях, как отец, сын, муж, брат. Если женщина есть знак, то значение этого знака всегда будет определяться в рамках системы взаимоотношений, а именно в рамках особой организации родства, воспроизводства и сексуальности. Поскольку оно может из-

меняться, оно должно непрерывно восстанавливаться. Значение термина «женщина» прекрасно вписывается в социальные экономические положения, и оно постоянно производится в языке, репрезентациях, созданных для людей в их социальных и экономических положениях, фиксирующих идентичность места в обществе и сексуального положения и отвергающих всякую другую идентичность.

Кроме того, концепция женщины как знака предполагает, что женщина означает нечто иное, нежели женский пол. Например, когда происходит обмен женщинами в брачных отношениях, эмпирической означающей вещью является женщина, женская личность. Значение, передаваемое через обмен, посредством этого означающего элемента, — не «женскость», но установление и переустановление самой культуры, т.е. определенного порядка социосексуальных отношений и сил.

«Женщина как знак» в системах обмена — это уже не женщина как означаемое, это другое означаемое, именно установление и переустановление структуры родства или культуры. Форма этого знака — в лингвистической терминологии означающее — эмпирически может быть женщиной, но означаемое (значение) не является женщиной»<sup>17</sup>.

Женщина как знак означает социальный порядок; неправильное употребление этого знака грозит беспорядком. Категория женщины чрезвычайно важна для общественного порядка. Поэтому надо понять, что она непрерывно производится во всем спектре социальных практик и институтов, и ее значения постоянно обсуждаются в означающих системах культуры, например в кино и живописи. Для того чтобы понять точную диспозицию значений терминов «мужчина» и «женщина» и базирующийся на них социальный порядок, мы должны вдуматься в специфическую работу, которая производится в конкретном тексте, фильме или картине и посредством последних. В то же время благодаря этому мы сможем осознать центральное место и решающее значение представления женщины в патриархатной культуре. А значит — понять радикальный потенциал анализа этого представления и его ниспровержения.

Коуи пишет как участница женского движения, но ее статья отражает теоретическую тенденцию, которая никоим образом не является общей. Феминизм многолик. Возьмем, например, три совершенно разных политических определения патриархата. Цитата из книги Кейт Миллет «Сексуальная политика» (Sexual Politics, 1971) проиллюстрирует ту мысль, что патриархат подразумевает исключительное обла-

дание инструментальной социальной властью. «Наше общество... патриархат. Этот факт становится очевидным сразу же, стоит только вспомнить, что армия, промышленность, технология, университеты, наука, политические учреждения, финансы — короче, любая ветвь власти в обществе, включая принудительную полицейскую, полностью находится в руках мужчин»<sup>18</sup>.

В статье «Несчастный брак марксизма и феминизма» (The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism) Хайди Хартман сформулировала определение патриархата как иерархии отношений между мужчинами, выстраиваемой для подавления женщин. «Мы можем дать полезное определение патриархата как совокупности социальных отношений между мужчинами, которые имеют материальный базис и которые, хоть они и иерархические, устанавливают и создают взаимозависимость и солидарность между мужчинами, позволяющие им подавлять женщин. Хотя патриархат является иерархическим и мужчины, принадлежащие к различным классам, расам или этническим группам, находятся на разных ступенях иерархии, они вместе с тем едины в общем отношении господства над их женщинами; они зависят друг от друга в утверждении господства над женщинами. [...] Материальный базис, составляющий основание патриархата, имеет свой глубочайший фундамент в контроле мужчин над женщинами на рынке труда. Мужчины утверждают свой контроль, отрезая женщинам доступ к некоторым существенным производственным ресурсам (в капиталистических обществах, например, к работам, за которые платят достаточное для жизни вознаграждение) и ограничивая сексуальность женщин»<sup>19</sup>.

Таким образом, Хартман делает ударение на взаимоотношениях между мужчинами, выстраивающихся поверх других социальных разделений и объединяющих их для подчинения женщин. Она указывает также на две главных области подчинения: неравенство в трудовых отношениях и ограничение женской сексуальности. Тем самым она лишней раз напоминает нам, что власть осуществляется не просто через применение силы, принуждения, но является сетью взаимоотношений, включений и исключений, господства и подчинения. В последние годы выдвинулась еще одна феминистская точка зрения, которая смещает внимание с социологически определенных сексуальных разделений в обществе, основывающихся на данных гендерных категориях (мужчины и женщины), к той мысли, что сексуальные разделения являются результатом построения «сексуального различия» как социально значимой

оси значения. Различие по-английски означает непохожесть. Слово «отличие» передает это правильное значение более точно. Отличие есть результат акта дифференциации, проведения различий, процесса определения категорий. Таким образом, мужественность и женственность не являются терминами, которые обозначают некую *данную* и отдельную сущность мужчин и женщин, но суть просто два момента различия. В этом смысле патриархат не означает неподвижного, подавляющего господства одного пола над другим, но представляет собой сеть психо-социальных отношений, устанавливающих социально значимое различие по оси пола, который столь глубоко заложен в самом нашем чувстве живой, сексуальной идентичности, что различие представляется нам естественным и неизменным. Для того чтобы устоять перед этой затягивающей паутиной, мы должны разработать теорию, объясняющую, как на самом деле создается гендер, как сексуальность социально организуется в категории мужественности и женственности, переживаемые через социальные положения жен, матерей, дочерей, отцов, сыновей и т.д. Эти положения первоначально производятся в тех социальных установлениях, которые связаны с воспитанием ребенка и социализацией, с семейными отношениями, школой и усвоением языка. Но они должны постоянно подкрепляться представлениями, создаваемыми для нас в сфере идеологических практик, которые мы называем культурой. Картины, фотографии, фильмы и т.д. адресованы нам как зрителям и воздействуют на нас, заставляя идентифицировать себя с теми вариантами мужественности и женственности, которые представляют нам нас. Это процесс постоянного вписывания нас в определенный режим сексуального различия.

#### IV

Историки искусства, придерживающиеся феминистских взглядов, выражают в своих работах и свое отношение к истории искусства, и свое понимание феминизма. Я хочу сейчас рассмотреть некоторые тексты авторов-феминисток и показать, как различные восприятия феминистского проекта оказывают формообразующее и ограничивающее влияние на создаваемую ими историю искусства. Одной из первых и влиятельных работ, которые инициировали возобновление усилий феминисток в области истории искусства в Британии и Америке, был очерк Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?»<sup>20</sup>. Заглавие указывало на того рода вопросы, с какими сталкивались феминистки в ситуации общего незнания о

художницах. Нохлин утверждала, что это ложный вопрос, поскольку он побуждает к отрицательному ответу: «Потому что женщины не способны к величию»<sup>21</sup>. Он заставил феминисток раскопать множество художниц в запасниках музеев и доказывать, что Берта Моризо, например, была хорошей художницей и совсем не так сильно зависела от Мане, как нам говорили. Они попались в ловушку поиска альтернативных критериев оценки (см. выше). Тем не менее Нохлин полагает, что великих художниц не было. Она сама, следовательно, остается верна категории оценки. Она стремится найти, в сущности, социологическое объяснение этого «неуспеха». Неудач вызван не женскими половыми органами, но общественными институтами и образованием. В поддержку своей точки зрения Нохлин отвергает как миф общепринятое мнение, что гениальность является приращенной и всегда пробьет себе путь, и показывает, что создание произведений искусства зависит от благоприятных социальных и культурных условий. Женщины как художницы были лишены благоприятных условий для творчества. Они не имели возможности учиться на обнаженной натуре в анатомических классах академий, и их ограничивали социальные идеологии, навязывавшие им стереотип женственности как совокупности достоинств благовоспитанных девиц, вместо профессионального честолюбия и стремления к совершенству. Бедность женщин прошлого в художественном отношении объясняется ограничениями и дискриминацией. Но будущее открыто, и потому Нохлин заключает: «Важно, чтобы женщины посмотрели в лицо реальности своей истории и сегодняшнего дня, не делая скидок для посредственностей и не превознося их. Неравноправие, конечно, может быть уважительной причиной; однако оно не может быть интеллектуальной позицией. Напротив: сделав свою роль “гадких утят” искусства и аутсайдеров от идеологии своим преимуществом, женщины могут открыть миру институциональные и интеллектуальные слабые места как таковые и, разрушая ложное сознание, участвовать в создании институций, в которых ясность мысли и подлинное величие станут достойными и доступными целями для любого — мужчины или женщины, — кто отважится взять на себя необходимый риск и совершить прыжок в неведомое»<sup>22</sup>.

Итак, Нохлин требует, чтобы мы четко осознали монотонный и мрачный характер истории женщин. Мы должны забыть прошлое, энергично взяться за дело и, используя свое положение неудачниц, жалить, как овод, патриархатное общество и освобождать его от ложного сознания по отношению

к женщинам. Институциональные давления и социальные идеологии волшебным образом сводятся к проблеме неверного понимания и нечестности. Таким образом, принуждение легко исчезает, и открываются перспективы для женщин, которые смогут стать выше сексуальных разделений и общества и достичь подлинного величия.

Очерк Нохлин сыграл крайне важную роль в начале 1970-х гг. и направил аргументацию в плодотворное русло социальных объяснений положения женщин в искусстве. И все же искусство еще остается для нее некой таинственной категорией, его надо обсуждать в терминах величия, риска, прыжков в неизвестность. Политически выигрышной позицией является феминизм, отстаивающий либеральные равные права, который признает, что дискриминация по отношению к женщинам имеет место, но, в преддверии будущей свободы, проблемы сексуальной идентичности и социального гендера исчезают перед ожидаемым буржуазным гуманизмом. Здесь еще сохраняются остатки идеализма, поскольку социальное мыслится только как препятствия вокруг свободы действия индивида, и считается, что эти препятствия, результат ложного сознания, могут быть устранены простым актом воли. В то время как Нохлин хочет видеть в женственности социальное понятие — нечто внушенное женщинам писателями XIX в., женщина вообще есть неоспоримая категория. С точки зрения Нохлин, женщины могут уйти от чисто социального препятствия в форме женских ролевых моделей только для того, чтобы присоединиться к мужчинам в сексуально нейтральной утопии, являющейся прыжком в неизвестное. В сущности, Нохлин подтверждает патриархатное определение мужчины как нормы человеческого и женщины — как неблагоприятного другого, чья свобода есть свобода уподобиться мужчине. Индивидуализм, гуманизм и волюнтаризм определяют границы этого либерального, буржуазного аргумента, который как таковой является неисторическим. Ведь отбрасывается, особенно в процитированном мной заключении, как раз история, т.е. социальные процессы, конкретные конфликты в реальных общественных отношениях. Это происходит, потому что *настоящее* фактически отсутствует. Художницы несут бремя прошлого — дискриминации XVIII в., викторианских общественных нравов XIX в. Они надеются на лучшее будущее. Но что никогда не определяется — это нынешнее положение дел, которое есть лишь момент потенциального преобразования. Наконец, всякая аргументация, формулируемая исключительно в терминах дискриминации, есть ошибочное принятие

симптома за ситуацию в целом. Дискриминация — всего лишь проявление либерального буржуазного общества, которое объявляет себя обществом свободы и равенства для всех, но при этом препятствует обретению равных прав через структурные ограничения (экономически и социально) и через такие формы воздействия на сознание, как образование и средства информации (психологически). Зримая дискриминация есть просто обнаженный нерв, момент открытого противоречия между господствующими и привилегированными социальными или сексуальными группами в обществе и теми, кого они подавляют и эксплуатируют. Она не является причиной, а значит, не может быть объяснением.

В 1976 г. Линда Нохлин и Энн Сазерленд-Харрис подготовили большую выставку на тему «Художницы 1550–1950» (Women Artists 1550–1950), был опубликован каталог — одноименная книга. В последнем параграфе вводного очерка Сазерленд-Харрис написала: «Медленно, постепенно эти женщины должны интегрироваться в свой контекст в истории искусства. Ведь слишком долго их или полностью игнорировали, или изолировали, как происходит даже на этой выставке, и обсуждали лишь как художниц, т.е. не просто как художников, — словно неким странным образом они вовсе не были частью своей культуры. Эту выставку можно будет считать успешной, если она поспособствует устранению раз и навсегда какого-либо оправдания для выставок на эту тему в будущем»<sup>23</sup>.

Но ведь интеграция здесь означает включение и, в сущности, утрату реальных проблем, какие ставит женское искусство и его исключение. Сазерленд-Харрис не улавливает разницы между историческим анализом особых характеристик искусства, созданного женщинами, которые творили в обществе, структурированном вокруг полового различия, и образом будущего, в котором понимание значения пола художника не будет подавляющим по отношению к женщинам. Сам факт наличия пола и возможные конститутивные различия между людьми, которые рожают детей, и людьми, которые не рожают детей, не исчезнут; формы сексуальных и социальных отношений между мужчинами и женщинами могут измениться и, надеемся, изменятся. Надо стремиться не к тому, чтобы избегали упоминать пол творца, а к тому, чтобы пол художника не был наказанием для женщин и похвалой для мужчин.

Сазерленд-Харрис хочет показать, что существовали художницы, доказать, что их произведения можно обсуждать так же, как и произведения мужчин, снискавших признание в ис-

тории искусства, а именно с точки зрения формы и иконографии; она надеется, что это откроет путь ассимиляции женщин в существующие Истории Искусства. Так что художницы должны вписаться в современные понимания истории искусства; их творчество не может стать фактором преобразования нашего понимания искусства, истории или способов исторического исследования и объяснения искусства. Формат каталога позволяет его авторам обсуждать отдельные произведения искусства художниц. Помимо стандартных методологий встраивания картин в хронологии стилей и движений, в нем есть примеры тенденции к модернизации истории и к проведению интуитивных аналогий между содержанием и социальным полом автора. Возьмем, например, характеристику картины «Предложение» (1631, Гаага, Дом Морица) голландской художницы XVII в. Юдит Лейстер (1609–1660). «Предложение» было распространенной темой в XVI–XVII вв. в Нидерландах; часто в картинах подчеркивалась порочность женских фигур, изображалась пожилая женщина-сводня. Сазерленд-Харрис противопоставляет этим «шумливым и вульгарным» трактовкам темы работу Лейстер, которая, полагает она, необычна тем, что изображенная на ней женщина не побуждает к предложению такого рода и склонна отвергнуть его. (Подозрение, что проститутки заслуживают того, что имеют!)

«Женщина здесь не из числа заблудших. Это домохозяйка, занятая работой по дому, и в своей поглощенности шитьем (она старается не замечать мужчину, который дотрагивается до ее руки и протягивает ладонь с монетами) она неизменно будет вызывать симпатии всякой женщины, которая получала подобные предложения от мужчины, упрямо отказывающегося поверить, что его ухаживания нежелательны... Картина Лейстер есть глубоко личная интерпретация с феминистским подтекстом»<sup>24</sup>.

Сазерленд-Харрис выявляет своеобразие раскрытия этой темы у Лейстер посредством обращения к общему опыту женщин, т.е. посредством общего, гендерного сознания. Это достигается с помощью парадоксального маневра. С одной стороны, картина помещается в контекст истории искусства, она иконографически сравнивается с другими образцами этого жанра в голландском искусстве XVII в. Но с другой — она изымается оттуда и помещается в некой надысторической категории, представляющей точку зрения женщины. Сазерленд-Харрис исходит из существования общего сознания женщин, безотносительно к их классовой принадлежности, национальности и времени жизни. Это надысторическое

единство возникает не из аргументированного прочтения живописи, не из прецедента, созданного для преодоления воздействия фактора гендера на производство и восприятие искусства, но путем проецирования современных феминистских взглядов на данную картину. Внешний лоск историзма в истории искусства вместе с обращением *ad feminam* маскирует более тонкую форму аисторизма.

Конечно, надо задать важный вопрос о том, почему Лейстер трактовала тему именно так. Ответы, однако, не могут быть найдены в надысторическом понимании женщины. Они будут найдены путем внимательного рассмотрения того, каким образом Лейстер обращалась с конкретными реалиями и спорами того времени. При своем ограниченном знании голландского искусства XVII в. я могу только сформулировать две проблемы возможного исследования. Мне хотелось бы рассмотреть, какое отношение может быть между такого рода бытовой трактовкой оболыщения и спорами о статусе и роли женщин, разгоравшимися, с одной стороны, в среде множущихся протестантских религиозных сект, таких, как эгалитарная секта лабадистов, например, к которой впоследствии принадлежали Мария Сибилла Мериан (1657–1717) и ее дочери, или, с другой стороны, в развивающихся в XVII в. буржуазных идеологиях дома и непрофессионального домашнего труда женщин. Кроме того, исследования последнего времени опровергли преобладающие реалистические интерпретации голландской жанровой живописи и установили, что многие картины, изображающие, казалось бы, обычную семейную жизнь, должны на самом деле пониматься как аллегории, в сущности — как политическая аллегория, которая была частью яростной борьбы между различными группами в Голландии вокруг продолжения или окончания войны за независимость с Испанией. Отмечалось, что в символикe, используемой в монетах, политических изданиях и плакатах этого периода, город Амстердам изображался как домохозяйка в белой одежде, хлопчущая по хозяйству и равнодушная к обещаниям купеческого золота. Я упомянула о двух этих возможных направлениях исследования, для того чтобы подчеркнуть, какую медвежью услугу мы оказываем искусству женщин, когда отказываемся рассматривать художниц как социальных и политических субъектов. Помимо специфических конфликтов вокруг социального пола, в которых они могли участвовать, женщины часто вовлекались в современные классовые и идеологические битвы. Крайне важно помнить и о том, что сексуальность имеет историю, так же как семья и другие ин-

ституты, через которые создавались мужская и женская идентичности. Все, что имеет историю, в прошлом могло быть совершенно другим.

Конечно, предпринимаются некоторые полезные инициативы, имеющие целью высвободить женское искусство из смирительной рубашки академической буржуазной истории искусства. Но какой ценой? К. Уилсон и Дж. Дж. Петерсон в работе «Художницы: Признание и переоценка с раннего Средневековья до двадцатого века» (*Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, 1976) не хотят соединять женщин вообще с новой информацией о наследии художниц. Они выступают за новое видение этой вновь открытой традиции и критикуют мир искусства за традиционное игнорирование проблем пола, класса и расы и, цитируя Лиз Фогель, добавляют: «Кроме того, предполагается, что единая человеческая норма существует, норма, которая является универсальной, неисторической, далекой от пола, класса или расы, хотя на самом деле она очевидно соразмерна мужчинам, высшему классу и белым»<sup>25</sup>.

Они предпринимают похвальную атаку на тот способ, каким история искусства предрасполагает нас воспринимать только определенного рода Изящное Искусство и игнорировать остальные виды искусства, такие, как ткачество, например, исследовать только определенных именитых художников, которые выбираются в соответствии с необъективными критериями. Но я не уверена, что альтернативой должен быть полный отказ от всякого рода исторического анализа искусства и отвержение любого исследования значений произведений живописи и контекстов их производства.

В конечном счете их книга предлагает иллюстрированную биографию, далекую от оценки картин как образов или культурных продуктов. Они признают, что не являются историками искусства и не могут осуществить такой анализ, даже если бы хотели. Однако сентиментальное чествование отдельных героических женщин, которые боролись и победили неблагоприятные обстоятельства, фактически воспроизводит один из центральных мифов истории искусства — миф о художнике. Кроме того, книга, которая содержит летопись жизни художниц начиная с далеких времен, без связи с остальной историей искусства или просто с историей, как оказывается, мало чем отличается от «отдельного, но неравного» формата викторианских сочинений о художницах, таких, как книга Уолтера Спэрроу «Женщины-живописцы всего мира» (*Women Painters*

of the World, 1905). Авторы таких рыцарских текстов, которые хотят признать существование искусства женщин, тем не менее, относят женское искусство к совершенно особой сфере. Проводимое в XIX в. различие между искусством, созданным мужчинами, и женским искусством основывалось на буржуазных понятиях о женском как домашнем и материнском; феминистки в XX в., такие, как Петерсон и Уилсон, на более высоком категориальном уровне отделяют женщин от остального искусства и строят изолированную линейную хронологию, которая связывает женщин всех времен по единственному признаку биологического пола. Они забывают, что, хотя женщины как пол подавлялись в большинстве обществ, их подавление, а также образ жизни или даже характер сопротивления, различались в разных обществах, в разное время и в разных классах. Исторический характер подавления и сопротивления женщин перечеркивается, когда все женщины помещаются в некую однородную категорию с самым общим и неисторическим знаменателем.

Работа Жермен Грир «Гонки с препятствиями» (The Obstacle Race, 1979) является исключением, в первую очередь относительно этих двух тенденций к социологизму и биологизму. Книга задумывалась как исследование творчества и сексуальности, а не как собственно история женщин и искусства. Она хотела проанализировать отношение между созданием искусства и психическими структурами мужественности и женственности. И все же при ближайшем рассмотрении книга Грир не так уж отличается от других феминистских текстов, которые я здесь рассматриваю. Подобно Сазерленд-Харрис, она безусловно практикует обычный формалистский тип истории искусства, сдабривая его хорошим образованием и тонким вкусом. Подобно Петерсон и Уилсон, Грир рассматривает женщин как надысторическую и единую категорию. Подобно Нохлин, Грир обсуждает препятствия, стоящие на пути женщин в искусстве. Заглавие «Гонка с препятствиями» предполагает более разнообразные препятствия по сравнению с теми, какие упоминает Нохлин; некоторые из них социальные и институциональные, например семья; другие суть результаты усвоенных благодаря жизненному опыту психологических ограничений. Последние являются фактически продолжением тезиса, который сделал Грир знаменитой. В книге «Женщина Евнух» (The Female Eunuch, 1971), где был высказан этот тезис, Грир доказывала, что в патриархатном обществе женщины живут как кастраты, как поврежденное «другое» мужчин, психически деформированные, отчужденные от соб-

ственного либидо. В противоположность центральному у Нохлин буржуазному идеалу свободного индивида, который противостоит дискриминирующему обществу, Грир справедливо обращается к области взаимодействия социальных форм и субъективности, подчеркивая психологический уровень, на котором переживается подавление. Ведь оно встраивается в само наше самоощущение. Однако есть опасность, что без развитой теории идеологии и вдумчивой адаптации психоаналитической теории, которую в последнее время феминистки используют как подспорье для объяснения социального производства субъективности, наделенной полом, Грир просто переносит ударение с внешних ограничений (ср. у Нохлин), таких, как дискриминация, на внутренние ограничения поврежденных эго.

Почему Грир обращается к истории искусства, с тем чтобы подтвердить свое суждение о женщинах как кастратах в обществе? Потому что она рассматривает художника как архетипическую структуру мужской личности — одержимого собственным Я, рисующегося, чрезмерно отождествляющегося с сексуальной доблестью, приносящего все и вся в жертву тому, что называется его искусством. В особенности живопись есть квинтэссенция мужской деятельности, направленной на возведение памятника самому себе. Здесь кроется еще один парадокс книги.

Грир наносит мощный удар по мифическому идеалу художника, раскрывая в нем социально терпимую форму невротической одержимости. Однако она подтверждает абсолютно мужской характер художественной деятельности. «Западное искусство, — пишет Грир, — по большей части невротическое... но невроз художника в корне отличается от саморазрушения женщин»<sup>26</sup>.

Ведь Грир пишет о художницах не с целью узнать историю культуры, смыслов и идеологических действий искусства в прошлом, она хочет проиллюстрировать патологию подавления. Женщины-художницы являются зеркальным образом мужчин-художников в том смысле, что художник есть архетип своего пола, а художница, некомпетентная и ограничиваемая и снаружи и изнутри, служит иллюстрацией женщины в патриархатном обществе. Следовательно, Грир допускает опасное смешение. Женщины могут воспринимать и часто действительно воспринимают себя через образы женщин и идеи о женщинах, представляемые им обществом, в котором они живут. Женщина в патриархатной культуре представляется как отрицание мужчины, как немужчина, как искаленное дру-

гое, кастрированное. Но это не делает женщин кастрированными и не заставляет женщин рассматривать самих себя только в этих рамках. Женщины боролись против данных определений и идеологий женственности, обсуждая свое различное положение в разные периоды времени и в разных культурах. Они сопротивлялись тому, что им представляли. Кроме того, как я сказала выше, художественные представления не производятся как пассивные отражения. В постоянных неизбежных попытках сохранить господствующие идеологии, относящиеся к женщинам, регистрируется постоянное сопротивление, которое они вызывают. Женщины, искусство и идеология должны изучаться как совокупность изменчивых и непредсказуемых отношений.

В заключение я хотела бы остановиться вкратце на трех примерах того рода схем истории искусства женщин, которые пытаются совладать с этой неизбежностью<sup>27</sup>.

*А. Художник и общественный класс: Софонисба Ангуллола (1535/40–1625).*

«И даже если вклад Софонисбы Ангуллолы в портретную живопись Возрождения не дает ей права на место в главе о Возрождении, то оно безусловно дается ей благодаря ее историческому положению первой женщины-художницы, которая стала знаменитой и тем самым открыла эту профессию для женщин».

В этой цитате есть несколько моментов, которые требуют комментария. Ангуллолу хвалят за инициативу, за то, что она была первой женщиной в своей профессии, за то, что положила начало плеяде художниц. И все-таки ее представляют как исключение — она не обычный художник, поскольку она женщина. Ее оценивают по особым критериям, предназначенным для женщин, потому что только ее пол и новизна явления, которое она собой представляет, могут доставить ей незаслуженное в других отношениях место в истории искусства Возрождения. Мы много знаем об Ангуллоле. О ней писал Вазари в главе о нескольких художницах в третьем томе своей книги о современниках «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Почему он писал о ней? Пожалуй, он видел в ней новое явление. Такой взгляд стал типичным для возникающей стратегии мужчин, пишущих о женщинах в эпоху Возрождения. В более раннем тексте итальянского поэта Боккаччо «О знаменитых женщинах» (1370) мы находим парадокс: автор упоминает имена нескольких художниц — времен античности, — но только для того, чтобы представить их нетипичными для своего пола,

чтобы высказать мысль о несовместимости женщин и искусства. Боккаччо пишет: «Я думаю, эти достижения достойны некоторой похвалы, ибо искусство весьма чуждо женскому уму, и они невозможны без большой доли таланта, который в женщинах обычно очень скуден».

Художницы существуют, но Боккаччо хочет внушить нам мысль, что этот факт исключителен. Результат такой же, как в тексте Сазерленд-Харрис. Знаменитость, новизна, исключительность — мифы, созданные преобладающей мужской культурой, с тем чтобы «совладать» с фактами непрерывного участия женщин в художественном производстве. Но я не думаю, что это полностью объясняет появление художницы Ангусоллы в книге Вазари.

Некоторые свидетельства можно почерпнуть из «Автопортрета» Ангусоллы (1561?) (Алторп, Собрание Спенсера). Художница изображает себя за музыкальным инструментом в сопровождении компаньонки. Она подчеркивает не свои художественные умения, но достоинства благовоспитанной девицы, что свидетельствует о ее классовой принадлежности. Ангусола принадлежала к знатному итальянскому семейству из Кремоны и во время создания автопортрета была придворной дамой и художницей при дворе королевы Испании. Художники благородного происхождения были редкостью в то время; но атрибуты аристократии и высших кругов — ученость, знания и воспитание — были весьма желанны для них, стремившихся оторваться от своего класса и стать частью образованного и ученого общества. Такие стремления поддерживались растущим числом литературы, посвященной художникам. Например, Альберти придумал, что художники классической древности вышли из высших общественных классов, для того чтобы поддержать тщеславные помыслы современных художников<sup>28</sup>. В этом контексте нас не должно удивлять, что один из самых ценимых и по сию пору наиболее знаменитый художник эпохи Возрождения Микеланджело происходил из знатного рода и пытался предъявить соответствующие права. В современных дискурсах и практиках, которые вызвали сдвиг в общественном статусе художника, возвысив его из ремесленника до представителя интеллектуальных классов, образы знати были в высшей степени значимы.

Изменение условий и классовой базы средневекового производства искусства оказывало некоторое обратное воздействие на деятельность незамужних женщин, которые прежде участвовали в этом процессе через домашнее хозяйство, монастыри, цеха и семейные связи. Участие женщин в семейном

деле и ремесленном труде впоследствии практически сошло на нет в семьях новых торговцев, где в подражание нравам аристократии женщины не допускались до торговли и вместо этого обрекались на бесплатный труд в доме и во благо дома. Но в то же время некоторой частью аристократии поощрялось новое, благоприятствующее отношение к женскому образованию, в частности в литературе, воспевавшей новые идеалы придворного. Последние предполагали обучение дочерей знатных семейств некоторым подобающим им вещам, в том числе живописи и рисованию. Именно в этом контексте Ангуссола могла использовать обстоятельства и сделать живопись тем занятием, которое помогло ей найти заказчиков и место при испанском дворе. Она использовала ситуацию, которая отличалась от ситуации женщин, традиционно становившихся художницами, а в сущности и от ситуации мужчин, начинавших тогда профессионально заниматься живописью. Ее автопортрет становится понятен на фоне этого процесса смещения сил. Она представляет себя членом культурной элиты; компаньонка и платье, музыкальный инструмент и игра говорят о ее причастности к классу, атрибуты которого совпадали в то время с развивающимися идеологиями нового художника. Следовательно, именно классовое положение сделало ее деятельность как художницы одновременно возможной и действительно достойной внимания и комментария. Что примечательно, из числа других художниц, которых Вазари удостоил характеристики в своих в высшей степени неслучайных восхвалениях новых идеалов художника, Проперция де Росси (ок. 1490—1530) тоже происходила из знатной семьи. Кроме того, внимательное прочтение того, что Вазари считает нужным написать о художницах, обнаруживает его сосредоточенность именно на признаках их общественного положения, соответствовавших возвышенному пониманию художника, которое он пытался утвердить.

Благоприятное для некоторых художниц совпадение классового и художественного дискурсов было исторически определенным стечением обстоятельств. Но оно было поставлено под угрозу сопутствующими претензиями на почти божественный статус художника, уступающего якобы только Первому Творцу — который в иудео-христианской мифологии был явно мужским лицом. Более того, в другой исторический момент в конце XIX в. происхождение из аристократии и даже высшей буржуазии было сущим бедствием для художниц, что испытали на себе и Мария Башкирцева (1859—1884), и Берта Моризо (1841—1895). Тогда классовая принадлежность жен-

щин ограничивала их рутинным исполнением общественных обязанностей в гостинной, в корне противоречащим публичной, профессиональной сфере, в которой протекала художественная деятельность. Деятельности этих двух женщин как художниц способствовала не их классовая принадлежность, но совершенно особая констелляция сил вокруг институтов обучения и экспонирования искусства — импрессионистского и независимого движений, например. Однако цель этого рассуждения об Ангуссоле состояла в том, чтобы подчеркнуть необходимость поиска и понимания условий, которые благоприятствовали женщинам в их занятиях искусством, а также тех условий, которые ограничивали их, и разъяснения этого в терминах реальной истории.

*Б. Академии искусства: неприкрытая власть.*

Историки искусства, придерживающиеся феминистских взглядов, неверно поняли природу и последствия ограничений, накладываемых на художниц в лучшую пору академий в XVIII и XIX вв. Ограниченный доступ к академическому художественному образованию представлялся главным препятствием, эффективной формой дискриминации, которая не позволяла женщинам участвовать во всех жанрах искусства. Конечно, тот факт, что им не разрешалось рисовать обнаженную натуру, действительно официально лишал их возможности изучать человеческую анатомию на живой человеческой модели. Почти три столетия от Возрождения до конца XIX в. нагое человеческое тело было основой наиболее ценимых форм искусства, того, что академические теории называли исторической живописью и считали вершиной художественных достижений. Простой факт — невозможность учиться на обнаженной человеческой натуре — вынуждал многих женщин работать исключительно в жанрах натюрморта, портрета и пейзажа. Эти жанры как менее престижные, по общему мнению, требовали меньшего умения или ума. По ассоциации художники, специализирующиеся в этих «низших» жанрах, рассматривались как менее талантливые. Но в случаях, когда к этим жанрам обращались мужчины, например Джошуа Рейнольдс (1723—1792) или Шарден (1699—1779), их художественные способности никогда не ставились под сомнение. Однако с точки зрения, с какой тогда и впредь оценивались художницы, их приверженность этим жанрам означала их второсортность. Возьмем, например, замечание М. Гранта в книге «Изображение цветов в живописи на протяжении четырех столетий» (*Flower Painting Through Four Centuries*, 1952): «Изображение цветов не требует умственной или духовной гениально-

сти, но лишь гениального усердия и высокого мастерства... За три столетия до 1880 г. художников, занятых исключительно изображением цветов, было менее семисот... В то же время лишь очень немногие из них являются художниками высочайшего или даже высокого уровня. Фактически, более 200 из них жили в конце XVIII—XIX вв., и по крайней мере половина из них — женщины».

Мы снова видим здесь дискурсивную стратегию на различие между искусством хорошим и дурным, соответственно мужским и женским. Недопущение женщин к необходимому обучению, которое позволило бы им стать историческими живописцами, — не остановившее, впрочем, женщин — вероятно, представляло неудобство для них. Что важнее, оно действовало как стратегема, посредством которой академическое чиновничество могло различать сферы деятельности женщин и мужчин. Эта институционально построенная сегрегация представлялась впоследствии как доказательство врожденного неравенства талантов.

Академии активно противодействовали полноценному участию женщин в производстве искусства и ограничивали их, не разрешая им рисовать обнаженную натуру. Но это имело еще и другие, далеко идущие последствия. На практике женщины часто имели возможность нанять натурщиков в частном порядке или попросить позировать друга или мужа. Но факт участия женщин в создании первостепенной исторической живописи не был официально признан, а значит, женщины не могли активно влиять на содержание произведений в жанре исторической живописи. Именно мужчины-академики определяли, какие образы создавались в самых престижных и идеологически значимых областях производства высокой культуры<sup>29</sup>. Контроль над допуском к нагой натуре был инструментом в отправлении власти над значениями, создаваемыми искусством, основанным на идеале человеческого тела. Официальный запрет на рисование обнаженной натуры лишал женщин тех средств, с помощью которых они могли бы определять язык высокого искусства или создавать собственные репрезентации мира, определяемые их собственной точкой зрения, и таким образом отнимал у них возможность противостоять или оспаривать гегемонию господствующего класса или гендера. Одновременно в конце XVIII в. можно заметить еще одно движение, которое создавало еще более жесткую совокупность сексуальных различий в искусстве. Иоганн Цоффани в 1772 г. написал групповой портрет членов лондонской Королевской академии (Ко-

ролевское собрание), изображающий группу художников как почтенных и ученых людей. Они собрались в гостиной, окруженные образчиками классического искусства, в присутствии нагого натурщика, принявшего героическую позу, чтобы обсудить между собой свое искусство и его идеалы. Картина представляет собой портрет членов академии, но повествует она об идеале академического художника. Содержание картины составляют представления XVIII в. о личности художника и о том, как должно создаваться искусство — со знанием дела, основательно и — мужчинами. Но тогда среди академиков были две женщины, Анжелика Кауфман (1741—1807) и Мария Мозер (1744—1819). Они представлены на картине Цоффани, но только двумя небольшими портретами анфас на стене. Стремление к исторической точности не позволяло исключить их из этой группы; но в мужских интересах — замаскированных под заботу о приличиях и пристойности — они могли быть изображены только как лишенные возможности видеть нагого натурщика. Следовательно, они были ограничены еще на одном уровне — исключены из идеи художника. Представленных в виде живописных настенных портретов, изображенных менее детально и точно, нежели их коллеги, их с легкостью можно было по ошибке принять за часть студийной обстановки. Они становятся материалом для мужчин, который можно обсуждать и использовать, подобно классическим статуям. Женщина, таким образом, представляется как объект искусства, а не как его творец. Действительно, внимательное чтение других, письменных текстов, в которых представлены художницы того времени, показывает нарастание дискурса о женщине-художнице, которая не является воплощением разума и учености, но воплощает красоту, сексуальную притягательность, художественное вдохновение — представляется музой. В исследовании условий творческой деятельности женщин в конце XVIII в. я бы подчеркнула, что было бы чрезмерным упрощением доказывать, что женщины были обойдены вниманием или подвергались дискриминации. Скорее, факты свидетельствуют, что активно создавалось различие, выстраивались отдельные сферы творчества мужчин и женщин, различные идентичности для художника, который является мужчиной, — т.е. для художника в собственном смысле слова, и для художника, который является женщиной, т.е. для художницы. Утверждалась категория художницы, и сексуальный дискурс в искусстве выстраивался вокруг растущей гегемонии мужчин в институциональных практиках и в самом языке искусства.

*С. Революционное потрясение: буржуазный порядок вещей.*

«В конечном счете ей не воздаст должного ни одна биография, где не будет принят во внимание исторический контекст ее жизненного и профессионального пути, постепенный распад аристократического общества, пылкой защитницей которого она была и несравненной летописью которого является ее творчество, письменное и живописное».

Элизабет Виже-Лебрен (1775–1842), о которой Сазерленд-Харрис пишет приведенные строки, будет нашим последним примером. Цитированный отрывок есть образчик того рода ловушек, которые я обсуждала в предыдущем разделе (когда история выступает просто фоном, а искусство рассматривается как социальный документ). Действительно, необходимо воспринимать Виже-Лебрен как личность, представляющую исторический интерес, каковой она и была, вместо того чтобы отмахиваться от ее творчества, как от сентиментальной и приторной конфеты; а именно так оно характеризуется в многочисленных книгах по истории искусства, снисходящих до того, чтобы вообще его комментировать. Но ее отношение к событиям 1790-х гг. отнюдь не является ясным и простым.

Мария-Антуанетта заказывала Виже-Лебрен портреты, и благодаря высочайшим связям многие заказчики художницы принадлежали к аристократическому придворному кругу. В ожесточенных битвах, сопутствовавших революции 1789 г., этот класс и его вкусы, на службу которым ставились художники, были мгновенно потрясены. Бегство Виже-Лебрен из Франции в канун революции 1789 г. говорило не столько о ее политической лояльности, сколько о страхе перед тем, что грозило ей из-за профессиональных и финансовых связей с двором Марии-Антуанетты, и после революционного переворота художники и друзья во Франции подписали петицию с требованием вычеркнуть ее имя из списка преследуемых эмигрантов. Тем не менее она оставалась в изгнании — после 1802 г. добровольно — до самой кончины в 1842 г. Жизненный и творческий путь Виже-Лебрен поднимает важные вопросы об отношениях художников к социальным переменам. Ведь художники не воспроизводят пассивно господствующую идеологию; они участвуют в ее создании и изменении. Художники работают в рамках идеологии, но также и над идеологией. Деятельность Виже-Лебрен как художницы была сформирована конфликтующими идеологиями, возникавшими в период радикального социального сдвига, когда резко сместилась не только структура политической власти в обществе, но

и, что ближе к нашей теме, трансформировались роли женщин в новом классовом устройстве.

Виже-Лебрэн написала много автопортретов и портретов друзей художников. Поучительно сравнить ее изображение себя («Автопортрет», Лондон, Национальная галерея) в шелковом платье и шляпе, украшенной цветами, которые гармонируют с многоцветием ее нетронутой и весьма декоративной палитры, с портретом Гюбера Робера (1788; Париж, Лувр) ее работы. В портрете Гюбера Робера Виже-Лебрэн создает идеальный романтический образ художника в рабочей одежде, не нарушаемый ни складками куртки, ни небрежностью наскоро повязанного шейного платка. Здесь нет и следа нарочитой непреднамеренности домашнего портрета «les philosophes», для которого Дидро, например, позировал без парика, закутавшись в удобный халат. В то же время здесь нет и респектабельной официальности публичного платья. Гюбер не смотрит на зрителя, но внимательно вглядывается в некий невидимый предмет реального или воображаемого вдохновения. Он держит палитру и не новые уже кисти со спокойной уверенностью. За работой и в частной жизни художник, создавший себя сам, поглощенный собой, в одежде, которая должна быть лишь удобной для работы, представляется человеком далеким от повседневности, чье поведение направляется необходимостью художественного творчества. Образ Виже-Лебрэн как художницы, созданный ею самою, вызывает совсем другие мысли. Ее платье рассчитано на взгляд со стороны, предназначено для других, модно. Стиль ее прически, украшения тщательно продуманы. Они дополняют образ прекрасной женщины, некоего единого воплощения красоты и женственности, складывающийся из платья, волос, тонкой организации, ткани и изящной игры искусности и природы. Всё вместе — от тени шляпы до приветливого взмаха руки — говорит о ее существовании для нас, о ее представлении самой себя как зрелища для нас. В этой пропасти, которая разделяет два живописных портрета художников, затаилось то, что в буржуазном обществе должно было стать непреодолимым расстоянием между понятием художника и понятием женщины.

В интереснейшей статье о жанровой живописи конца XVIII в. «Счастливые матери и другие новые идеи во французском искусстве» (Art Bulletin. Dec. 1973) Кэрл Дункан зафиксировала возникновение нового моралистического, эмоционально нагруженного представления о семейной жизни, в котором домашняя жизнь и отношения между родителями и

детьми представлялись не просто теплыми, но блаженными. Это новое понимание матери, ребенка и семьи, доказывает она, сформировалось в результате развития новых буржуазных институтов семьи и детства, которые заменили представление старого режима о семье как династии, когда родители и дети живут как одно целое и связаны друг с другом глубоким чувством любви. Безусловно, различные роли отца и матери, подчеркивание отрядных эмоциональных привязанностей между членами этой социальной единицы — составные элементы того, что было в то время прогрессивной буржуазной идеологией. Одним из ее самых характерных новшеств был культ счастливой матери, женщины, полностью удовлетворенной рождением и воспитанием детей. Сколь бы симптоматичной для возникающего буржуазного мировоззрения ни была эта приверженность семье и материнству, она не ограничивалась буржуазным классом и восхвалялась не в одном только семейном жанре, часто ассоциировавшемся с его заказчиками. Возьмем например, портрет Марии-Антуанетты с детьми работы Элизабет Виже-Лебрен (1787; Версаль). Королева держит на коленях веселого младенца, дочь ласково прислонилась к матери, наследник престола играет с колыбелью малыша. На другом автопортрете (1789; Париж, Лувр) Виже-Лебрен изображает себя и свою дочь. Портрет отражает рассматриваемый идеологический сдвиг. Новизна этой работы — в секулярной замене образа Мадонны с младенцем-мальчиком двойным женским портретом — матери и дочери. В представлении самой себя художница двояко подчеркивает современное понимание женщины. В довольно открытом платье, хорошо сложенная и красивая, «естественно» причесанная, она увлечена также положением матери, причем любящей матери. Буржуазное представление, что место женщины дома и что единственным подлинным назначением женщины является деторождение («Ты не должна быть художницей; ты будешь просто иметь детей»), предугадывается в этом изображении себя скорее матерью, чем художницей. Кроме того, портрет показывает подспудную связь этих двух женщин. Ребенок — взрослая женщина в миниатюре. Мать должна реализовать себя через ребенка; девочка вырастет и будет играть роль, тождественную роли своей матери. Композиционными средствами художница описывает замкнутый круг женских жизней в буржуазном обществе, который сложился после революции. К XIX в., когда патриархатная буржуазия консолидировалась как ведущий общественный класс, место женщины стало еще больше ограничиваться семьей; категория

женщины была увязана с семейными ролями женщины, и там, где женщины жили и работали за этими рамками, их наказывали и воспринимали как неестественных, неженственных и бесполох. Женственность стала исключительно домашней и материнской. В то же время буржуазные представления о художнике все больше связывали творца со всем, что было антисемейного, будь то романтический идеал отстраненности и единения с высшей Природой или божественные образы живущих свободно, сексуально раскованных, отчужденных от общества изгнанников. Поскольку женственность в буржуазном понимании была неотделима от жестко навязываемой репродуктивной и предписываемых вспомогательных ролей, установилось глубокое противоречие между идеологическими идентичностями художника и женщины. (Современная история искусства, т.е. модернизированная буржуазная история искусства, выдает это исторически создавшееся различие за естественный факт.)

Таким образом, категориальное различие между идентичностями художника и женщины было выработано исторически, в определенной общественной формации — в буржуазном обществе. Буржуазная революция была во многих отношениях историческим поражением женщин, и она создала особую конфигурацию власти и подавления, которой мы как женщины должны теперь довольствоваться. Историю установления этой конфигурации, т.е. буржуазных социальных отношений и их основных идеологических форм, необходимо проанализировать и повернуть вспять. Поэтому отношения марксизма и феминизма в истории искусства не являются ни «браком» (Хартман), ни обоюдным латанием дыр. Со стороны феминизма они должны быть продуктивным обращением к марксизму за инструментами разъяснения, за анализом функционирования буржуазного общества и буржуазных идеологий, для того чтобы суметь идентифицировать специфические конфигурации буржуазной женственности и формы буржуазной мистификации, которая маскирует реальность социальных и сексуальных антагонизмов и, отказывая нам в зрении и голосе, лишает нас власти.

## Примечания

<sup>1</sup> Schapiro M. On the Nature of Abstract Art // Marxist Quarterly. 1937. January — Mar. P. 77—78.

<sup>2</sup> Gardiner J. Women in the Labour Process and Class Structure // Class & Class Structure / Ed. A.Hunt. London, 1977. P. 163. См. также: Comer L.

<sup>3</sup> Значения термина «культура» часто неотчетливы. Некоторые авторы употребляют это слово как синоним высокой цивилизации, другие, в антропологии, подразумевают под ним образ жизни, который включает в себя преобразование природы в социально значимые артефакты. В марксистском словоупотреблении слово «культура» обладает этим последним смыслом, в расширенном понимании, как охватывающее и образ жизни или сообщество и вместе с тем может включать в себя совокупность идеологий. В этой статье я употребляю слово «культура» для определения уровня общества, отличного от политического и экономического, который составляется из всех тех практик, первоочередной целью которых является производство смысла. В их числе — идеология, наука и искусство, которые используют лингвистические и визуальные формы коммуникации, взаимодействуют друг с другом и организуются через такие институты, как школы, университеты, печать, радиовещание, а также через институты высокой культуры, поп-культуры и развлечений. В этом смысле культура есть, следовательно, арена особого рода борьбы, культурной борьбы, которая включает в себя оспаривание конкретных режимов смысла, порядков представления — способов, какими мир воображается для нас, представляется нам и истолковывается для нас и нами самими. Более детальное обсуждение этого подхода см.: Mulhern F. On Culture and Cultural Struggle // Screen Education. 1980, Spring. No. 34.

<sup>4</sup> В широко представленной на экранах телевизионной серии «Цивилизация», состоящей из 24 частей, английский историк искусства Кеннет Кларк один раз в неделю приглашает нас погрузиться в историю прекрасных объектов и творческих людей. История искусства предлагает исход, которого уже не может обеспечить собственно историческое исследование.

<sup>5</sup> Напр.: Guhl E. Die Frauen in der Kunstgeschichte. 1858; Clayton E. English Female Artists. 1876; Vachon M. La Femme dans l'Art. 1893.

<sup>6</sup> Цит. по: Wall G. Translator's Preface // Macherey P. A Theory of Literary Production. London, 1978. P. VII. Детальное обсуждение этой мысли см.: Pollock G. Artists, Media and Mythologies // Screen. 1980. Vol. 21. No. 3. P. 57–96.

<sup>7</sup> Gabhart A., Broun E. [Introduction] // Walters Art Gallery Bulletin. 1972. Vol. 24. No. 7.

<sup>8</sup> Цит. по: Uzanne O. The Modern Parisienne. 1912.

<sup>9</sup> Antal F. Remarks on the Method of Art History // Antal F. Essays in Classicism and Romanticism. London, 1966. P. 175–189.

<sup>10</sup> Ibid. P. 189.

<sup>11</sup> Ibid. P. 187.

<sup>12</sup> Parker R. Breaking the Mould // New Statesman. 1979. Vol. 98. No. 2537. P. 682.

<sup>13</sup> Macherey P. A Theory of Literary Production (1966) / Transl. by G. Wall. London, 1978. P. 80.

<sup>14</sup> Sterling C. A Fine David Reattributed // Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1951. Vol. IX. No. 5. P. 132.

<sup>15</sup> Laver J. Women Painters // Saturday Book. London, 1964. P. 19. Критическое исследование этих стереотипов см.: Nemser C. Stereotypes and Women Artists // Feminist Art Journal. 1972. April. P. 22–23.

<sup>16</sup> Cowie E. Woman as Sign // M/F. 1978. Vol. 1. P. 49–64.

<sup>17</sup> Ibid. P. 60.

<sup>18</sup> Millett K. Sexual Politics. New York, 1971. P. 25.

<sup>19</sup> Hartman H. The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism // Capital and Class. 1979, Summer. No. 8. P. 11.

<sup>20</sup> Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists // Art and Sexual Politics / Ed. E.Baker, T.Hess. New York, 1973. P. 1–43; первая публ.: Art News. 1971; полная перепечатка: Woman in Sexist Society: Studies in Rower and Powerlessness / Ed. V.Cornick, B.K.Moran. New York, 1971. Цит. по публ. 1971 г.

<sup>21</sup> Ibid. P. 480.

<sup>22</sup> Ibid. P. 508–509.

<sup>23</sup> Nochlin L., Sutherland Harris A. Women Artists 1550–1950. New York, 1976. P. 44.

<sup>24</sup> Ibid. P. 140.

<sup>25</sup> Vogel L. Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience // Feminist Studies. 1974. No. 2. P. 3.

<sup>26</sup> Greer G. The Obstacle Race. London, 1979. P. 327.

<sup>27</sup> Примеры взяты из работы, написанной совместно с Р.Паркер, см.: Old Mistresses, Women Art & Ideology (1981). Они приводятся просто для того, чтобы отделить некоторые нити, из которых соткан наш анализ.

<sup>28</sup> См.: Wittkower M., Wittkower R. Born Under Saturn. London, 1963 (об изменении статуса и идентичности художника в эпоху Возрождения).

<sup>29</sup> На мой взгляд, в этой связи весьма полезна работа Кору Каплан о женщинах и их «вмешательстве в высокий патриархатный дискурс буржуазной культуры» — эпическую поэзию. В поэзии женщинам тоже дозволялось писать в более низких жанрах лирики или баллады и сонета, но престижные формы, такие, как эпическая поэзия, были закрыты для них. Женщина, которая отваживалась использовать эту форму, грозила отменить власть публичной речи, авторитет собственного голоса в защиту своих интересов. См. «Введение» К.Каплан к изданию великой эпической поэмы Элизабет Баррет Браунинг о женщинах и искусстве: Browning E.B. Aurora Leigh. London: Women's Press, 1978.

В этом тексте, предназначенном для выступления на конференции (1980), рассматривается отношение искусства к общей феминистской культурной политике и вопрос о том, на каких основаниях феминизм может ставить себе целью преобразование культуры и культурных ценностей в целом. Доказывая, что феминизм существует как некое вмешательство в борьбу за значение, Баррет анализирует отношение искусства к поп-культуре и различных идеологий — к искусству, в то же время высвечивая некоторые стратегии, уже апробированные в культурной политике феминизма. Баррет утверждает, что необходимо обсуждать эстетические ценности, но выступает против подходов, где критический анализ акцентирует только производство (женщины как авторы) или только потребление (женщины как читательницы); вместо этого она настаивает на контекстно-определенных способах, какими генерируется значение вокруг произведения искусства, и подчеркивает необходимость демократизировать понятие художника, в отличие от понятия гения. Здесь в качестве конкретного примера она использует выставку Джуди Чикаго «Званный обед» и рассматривает, в чем заключается феминизм этой работы. Она также стремится отличить феминистское искусство от всякого искусства, которое придает особое значение опыту женщин, доказывая, что феминизм должен быть определен посредством коллективных политических интересов женщин, а не просто посредством обычного женского жизненного опыта. Она отводит — с обновленных позиций — первостепенное место вопросу об умениях и воображении в истолковании произведения искусства и доказывает, что имеет в виду не возврат к буржуазным ценностям, но отчасти то, как мы оцениваем проблему удовольствия в творчестве. Она неизменно сохраняет критическое отношение к механизмам идеологии, подчеркнуто усматривая ценность в процессах декодирования и перекодирования в художественной практике и художественной критике, но критикует морализм в эстетических суждениях о конкретных культурных формах. Она также разбирает проблему авангардизма в рамках феминизма и доказывает, что способность произведения искусства шокировать, бросать вызов или разрушать художественный *status quo* определяется знаниями аудитории существующих конвенций, а не только используемой формой выражения.

К.Д.

Мишель Баррет

## **Феминизм и определение культурной политики**

Культурная политика чрезвычайно важна для феминизма, поскольку она включает в себя борьбу за *значение*.

---

\* Опубликовано: Brunt R., Rowan C. (ed.). *Feminism, Culture and Politics*. London: Lawrence and Wishart, 1982. Перепечатано: Robinson H. (ed.). *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968–2000*. Oxford: Blackwells, 2001. Печатается с разрешения автора.

Современное женское освободительное движение в целом отвергает возможность того, что причиной подавления женщин являются или естественно данное половое различие, или одни только экономические факторы. Мы утверждаем важность сознания, идеологии, образности и символики для нашей борьбы. Определения женственности и мужественности, так же как социальное значение семейной жизни и разделение рабочей силы по признаку пола, строятся на этом основании. Феминизм также до беспрецедентной степени политизировал повседневную жизнь — культуру в антропологическом смысле жизненных практик общества. Феминизм политизировал и различные формы художественного выражения, которые более известны как культура, переоценив и преобразовав кино, литературу, искусство, театр и т.д.

Как только мы начинаем думать об этом, становится трудно сказать точно, что имеется в виду под культурной политикой. Если я с помощью краскораспылителя распространяю сексистскую рекламу, то совершенно ясно, что это культурная политика. Но если я делаю это столь художественно, что фотограф, придерживающийся феминистских взглядов, снимает мою работу для альтернативной галереи искусства, то разве мое подпольное граффити не становится в этом случае феминистским искусством? Различие между искусством и культурой — большой вопрос, но есть политические (а также академические) основания, побуждающие остановиться на нем подробнее.

Раймонд Уильямс, который недавно опубликовал книгу под заглавием «Культура» (Williams R. Culture, 1981), сознательно и не без оснований отказывается дать простое определение этого термина. Вместо этого он очерчивает его исторические значения и обсуждает, каким воздействиям в последнее время подверглось его собственное употребление данного понятия. К антропологическим и расхожим употреблениям, которые я упоминала, он добавляет нынешний интерес к «означению» — системам знаков, идущим вразрез с конвенциональным различием между искусством и популярной культурой, через которую значение конструируется, представляется, потребляется и воспроизводится<sup>1</sup>. Но если трудно определить понятие культуры, то искусство определить невозможно. Поскольку нет сколько-нибудь убедительного объяснения собственно «эстетического», под искусством можно понимать только то, что определяется как искусство в конкретном обществе и в конкретное время. Действительно, категория «искусство» не универсальна.

Я формулирую эти проблемы в начале статьи, поскольку моя цель здесь — обсудить вопрос о том, что мы понимаем под искусством и культурой в контексте современной феминистской практики. Является ли произведение искусства полем идеологической борьбы, так же как сексистский плакат? Или же какие-то качества искусства делают непосредственно политический подход менее уместным? Участие в культурной политике требует определенной позиции по этим вопросам, и с этого я хочу начать.

## 1. Когда можно говорить о феминистском искусстве?

Имея в виду эти проблемы, я хочу сначала посмотреть, как мы можем охарактеризовать, скажем, кино или произведение живописи как «сексистское» или «феминистское». В фильмах недавнего времени (например, «Подружки» (Girlfriends) «Незамужняя женщина» (An Unmarried Woman) или «Кома» (Coma)) женщины изображаются менее пассивными и зависимыми, чем в более ранних коммерческих фильмах. Это заставляет нас спросить, в каком смысле эти фильмы могут быть названы «феминистскими». Мы замечаем, что в ханжескую ортодоксию мыльных опер вторгаются опасные темы, такие, как аборт или двойной стандарт в сексуальной морали, и мы задаемся вопросом, неужели какой-то феминистке удалось получить работу в «Перекрестках» (Crossroads) или «Стрельцах» (The Archers)? «Лишнее ребро» (Spare Rib) — на сегодня наиболее широко читаемый феминистский журнал в этой стране — предоставляет много места обзору средств массовой информации и искусств, и многие из них вращаются вокруг вопроса о том, *насколько феминистскими* являются конкретные книги или рецензируемые шоу. Это совершенно определенная проблема, если иметь в виду чудовищно унижительную рекламу или полемический новый роман известной феминистки, но гораздо труднее оценить серую полосу между ними. А между тем эта серая полоса занимает огромную площадь. Рассмотрим только два примера.

Возник спор по вопросу о порнографии. Многие феминистки доказывают, что порнография, в том виде, в каком она производится в современной Британии, безусловно, является не просто сексистской, но представляет собой выражение насилия мужчин по отношению к женщинам, которое должно встретить отпор и быть искоренено. Образы порнографии

рассматриваются как непосредственно эксплуататорские и унижительные для женщин, они связаны с изнасилованием и другими формами мужского насилия. Движение «Верните ночь» (Reclaim the Night) выдвигает эту связь на передний план в своей политической кампании и призывает сделать улицы безопасными для женщин, устраивая свои демонстрации в таких районах, как Сохо, который изобилует секс-шопами и секс-кинотеатрами. Многие феминистки, однако, возражают против всеобъемлющей цензуры или относятся к ней двойственно. Где, спрашивают они, проходит граница между эротикой и порнографией? До некоторой степени проблема связана с тем фактом, что образ как таковой не является обязательно или порнографическим, *или* эротическим — он становится таковым, когда рассматривается в соответствующем ключе. Некоторые феминистские книжные магазины признают это, устраивая секции «только для женщин», торгующие книгами с лесбийской эротикой: для нас это законное художественное прославление женской сексуальности, но для извращенцев-мужчин это было бы порнографией.

Несколько женщин в моем колледже поставили пьесу, созданную феминистской театральной группой; в ней была сцена насилия, и ясно, что смысл этой сцены для феминисток был совсем иным, чем для мужчин из клуба любителей регби, которые, узнав о происходящем, веселясь выбежали из бара, чтобы увидеть зрелище. Так что образ как таковой, или пьеса, или что-то другое не обязательно являются внутренне сексистскими или феминистскими, их истолкование зависит и от человека, который читает или воспринимает, и от того, как он это делает. Образ как таковой часто бывает двойственным, по крайней мере отчасти открытым для различных значений, которые мы строим на его основе.

Эта двойственность присутствует во всех формах искусства, а не только в визуальных, где она, пожалуй, признается наиболее широко. Мой второй пример связан с литературой. Литературные критики — феминистки привлекают внимание к горячему протесту против мужского видения женской доли, которое время от времени прорывается даже в творчестве самых лучших классических романисток.

Возьмем Шарлотту Бронте. В ее романах много открыто феминистской критики и глубокого скептицизма относительно идеологии романтической любви. Обратимся к одному отрывку, который легко истолковать как феминистский протест. В романе «Шерли» Бронте описывает чувства Каролины Хелстоун к мужчине, которого она любит. Однажды

вечером он дает ей понять, что любовь взаимна, но на самом деле он боится полюбить небогатую женщину, такую, как Каролина, и при встрече на следующий день проявляет холодность и сдержанность. Каролина жестоко разочарована, и Шарлотта Бронте пишет:

«Влюбленный мужчина, обманутый в своих надеждах, вправе расспрашивать, требовать объяснений — влюбленная женщина должна молчать, не то она будет наказана стыдом, страданием, укорами совести за измену своей скромности. Несдержанность в женщине противна самой природе, и природа заставит провинившуюся расплачиваться острым презрением к самой себе, презрением, которое втайне ее истерзает. Женщины, принимайте случившееся как должное: не задавайте вопросов, не выказывайте неудовольствия, — в этом ваша мудрость. Вы просили хлеба, а вам дали камень; ломайте об него зубы, но, даже если сердце разрывается, сдерживайте стон боли. Не бойтесь, у вас хватит сил перенести это испытание. Вы протянули руку за яблоком, а судьба вложила в нее скорпиона: не показывайте своего ужаса, крепко сожмите в руке этот дар; жало вонзится вам в ладонь — и пусть: ладонь и рука распухнут и будут долго еще дрожать от боли, но со временем скорпион погибнет, а вы научитесь страдать молча, без слез. Зато потом, если вы переживете это испытание — говорят, некоторые его не выдерживают, — вы закалитесь на всю жизнь, станете умнее и менее чувствительны к боли. Но вам этого знать еще не дано, и в этой мысли вы не можете почерпнуть мужество; и только сама природа — ваш лучший друг — подсказывает, как вести себя; она налагает на ваши уста печать молчания и приказывает вам скрывать свои чувства под притворным спокойствием, вначале даже окрашенным налетом беззаботности и веселости, сквозь которые постепенно проступают унынье и печаль; со временем они переходят в стоицизм, укрепляющий дух, — стоицизм с примесью горечи».

Не следует удивляться, если современное феминистское «прочтение» данного пассажа подчеркивает прогрессивный характер этого гневного, но пронизательного выпада. Камень, о который мы должны сломать зубы, и жалящий нас скорпион, который погибнет, — крайние и бескомпромиссные образы, резонирующие с нашим горячим гневом. И все же не следует слишком полагаться в своих выводах на такого рода отрывки. Насколько серьезно мы воспринимаем указание Бронте на «природу» как источник наших страданий? Не составляет труда прибегнуть к подходящему понятию из об-

ласти литературной критики — понятию «ирония», и заставить Бронте высмеивать посылку, что подчиненное положение женщин предопределено природой. Но вправе ли мы сделать это, если даже процитированный отрывок, не говоря уже об общем смысле ее романов, выражает ясную веру в резигнацию, в стоицизм как своеобразное разрешение таких страданий?

Приведенный отрывок неоднозначен и противоречив. Роман Шарлотты Бронте нельзя прочесть ни как феминистскую полемику, ни как бессознательное выражение пониманий женственности, бытовавших в то время. Литературные критики пытались пролить свет на предполагаемый скрытый смысл этого текста, в частности, путем исследования жизни и убеждений его автора. Но это не обязательно приводит к желаемому результату. Мы знаем, например, что Шарлотта Бронте страдала от принуждений по отношению к женщинам ее класса и говорила об этом; мы также знаем, что к концу жизни она вышла замуж за нелюбимого человека и жила с ним. Такие факты могут помочь, а могут и не помочь ответить на вопрос о «мере феминизма» ее романов. Я подозреваю, что верно второе. Далее, и это серьезная проблема, я полагаю, что если быть честными, то мы должны признать, что прочтение таких текстов глубоко зависит от знания пола автора: когда Шарлотта Бронте ссылается в «Шерли» на «природу», мы приписываем ей ироническое разоблачение иррациональности социально построенных идеологий, но если бы этот пассаж написал мужчина, то мы обвинили бы его в биологизме. Это опасный подход к истолкованию беллетристики — и не в последнюю очередь потому, что он игнорирует тот факт, что данное произведение является *беллетристическим*; к этому моменту я еще вернусь.

Сейчас я хочу просто обратить внимание на две вещи. Во-первых, «сексизм» или «феминизм» конкретных произведений искусства или образов не является самоочевидным или каким-то однозначным внутренним качеством данного произведения, но зависит от того, как мы понимаем последнее. Во-вторых, знание пола автора не может быть надежным проводником к смыслу текста, оно не может сказать нам, каковы были намерения автора, да и намерения автора не обязательно дают нам смысл текста, как воспринимают его различные читатели. Я не сомневаюсь в том, что образ или текст несет с собой некое доминантное или предпочтительное прочтение и что отношение между потребителем и произведением такое, что смысл выстраивается в рамках определенного спектра

возможностей. Но я думаю, что этот заданный спектр значений служит пониманию насущных проблем, а не определенной их интерпретации. Например, текст может побуждать нас к прочтению его в терминах сексуальной политики, но он не может содержать законных санкций против читателя, который приходит к выводам, противоположным тем, что предлагаются текстом.

## **2. Когда женское искусство является феминистским искусством?**

Это приводит ко второй проблеме. Она выражается вопросом, заданным Розалинд Ковард в статье «Являются ли романы женщин феминистскими романами?» (Coward, 1980). Хотя работа Ковард представляет собой одну конкретную обзорную статью о феминистской беллетристике, ее аргументация является фактически обобщенной критикой значительной (если не главной) тенденции феминистской литературной критики. Она доказывает, что феминистки подчеркивали единство и непрерывность творческой работы женщин и склонялись к смешению феминистского искусства с обычным женским искусством. Ковард отвергает смешение этих двух явлений и полагает, что нынешняя популярность «женской беллетристики» отнюдь не является популярностью феминизма. Феминизм, доказывает она, основывается на одинаковых политических интересах, а не на общем женском опыте; поэтому традиция женского искусства не имеет особой важности.

Это затрагивает самую суть ряда спорных вопросов о феминизме и культуре. Является ли открытие женского художественного творчества прошлого неотъемлемой частью нашего развивающегося феминистского проекта или просто сентиментальным оживлением маргиналий, которым лучше было бы оставаться сокрытыми во мраке, на который обрекла их преобладающая критика? Что мы выигрываем, когда возвышаем традиционные ремесла, такие, как вышивание и вязание, до статуса объектов искусства и выставляем их в галереях? В чем смысл художественной выставки, где экспонируются кухонная утварь или подробный дневник воспитания ребенка? Как нам реагировать на искусство, которое, по его утверждению, основывается на «женском языке» или на художественном представлении женского тела и половых органов? В каком смысле эти различные художественные комментарии к женскому опыту могут рассматриваться как «феминистское»

искусство? Является ли произведение искусства феминистским потому, что художник говорит, что оно таково, или же потому, что создавший его коллектив заявляет о феминистских принципах творчества?

Эти вопросы кристаллизировались для меня как предмет для размышления благодаря выставке Джуди Чикаго «Званный обед» (Dinner Party), и, хотя ее еще не видели в Британии, я хочу использовать ее для иллюстрации некоторых мыслей. В листовке, оповещающей о шоу, говорится, что «цель “Званного обеда” — гарантировать, что достижения женщин становятся постоянной частью нашей культуры», и масштаб выставки соразмерен с этим грандиозным замыслом.

Центральной композицией является треугольный обеденный стол, вдоль которого размещаются символические репрезентации тридцати девяти женщин: дохристианских богинь; исторических персонажей, таких, как Сафо и Боадиея; таких женщин, как суфражистка Сюзан Б. Энтони и художница Джорджия О'Киф. (Этот обеденный стол напоминает «Тайную Вечерю», столь значимую в нашей мужской по духу христианской культуре.) Каждый из этих образов за столом представлен столовым прибором на одну персону, состоящим из вышитой скатерти, ножа и вилки, бокала и керамического блюда, различный дизайн которого говорит о характере каждой из приглашенных. От этих тридцати девяти женщин лучами расходятся написанные на «полу наследия» имена 999 женщин, не пользующихся столь громкой славой, но все же достаточно хорошо известных. Вокруг этой центральной композиции разместились баннеры, документация пятилетней работы Джуди Чикаго и команды ее помощниц, выставка прикладного искусства с китайскими росписями и витрина с поздравительными телеграммами от художниц-феминисток со всего мира.

Масштаб выставки — полностью посвященной достижениям женщин — буквально захватывает. В Сан-Франциско, где я ее видела, она занимала целый этаж Музея современного искусства. Сам обеденный стол составляет почти 150 футов в длину, место каждой женщины занимает около трех с половиной футов пространства. Соединение этого впечатляющего масштаба и щедрой, прекрасной, массивной керамики и вышивки сделали впечатления от этой выставки поистине волнующими для многих женщин. Казалось, никогда прежде женщины не выступали на культурной арене так ярко и уверенно. И атмосфера была чудесной — она воспроизводила самые положительные и сестринские измерения большой кон-

ференции по освобождению женщин, поскольку на выставке было много феминисток.

Мои переживания на выставке были потрясающими, и я искренне сочувствовала этому проекту. Она давала почувствовать реальность женских заслуг, а мы, пожалуй, слишком часто отказываемся гордиться ими. Ощущение безоглядного прославления женского пола было новым и желанным. Однако в других отношениях выставка вызвала крайнее беспокойство.

Во-первых, из документов было ясно, что Джуди Чикаго не только разработала проект, но руководила работой своих многочисленных помощников с истинно диктаторским рвением. Превозносимые здесь принципы коллективной работы были не столько феминистскими, сколько попыткой воссоздать школу или студию «художественного гения» вроде Микеланджело. Хотя сотни людей отдали проекту много времени и труда, именно Джуди Чикаго лично, и явно не невольно, благодаря ему создала международную репутацию себе.

Во-вторых, мы должны спросить, следует ли считать безусловным прогрессом то, что создатели шоу вывели вышивку и китайские росписи из бесславной категории нудного женского труда (или в лучшем случае «ремесла») и перевели их в область «высокого искусства». Такова была, несомненно, цель этой выставки, и она вызывает вопросы. Что произошло с предыдущими радикальными художниками, которые пытались бросить вызов господствующим определениям «подобающего» содержания художественных галерей? Это не реакционный вопрос, поскольку ответ таков, что по большей части их иконоборчество эффективно глушилось многоруким истэблшментом, и их вызов превращался тем самым в художественную новизну. Обрушиваться на традицию и формы ее поддержания, не видя в этом проблемы, — значит уклоняться от вопроса о том, что такое «искусство» и чем оно отличается от других форм творчества. Недостаточно просто признать искусством то, что делают женщины.

В-третьих, я нахожу весьма огорчительным некритическое ранжирование «великих женщин». Нет оснований считать (возьмем несколько «британских» примеров из числа «приглашенных» на обед), что композитор Этель Смит и писательница Вирджиния Вулф достойны индивидуальных мест за обеденным столом, тогда как Джейн Остин и Дороти Вордсворт заслуживают лишь написания их фамилий на полу. Героини феминизма здесь выстраиваются, ранжируются в соответствии с субъективными в высшей степени критериями. (На каком основании решено, что Элеонора Аквитанская сделала

большой вклад в феминизм, чем Дева Мария? Не странно ли сравнивать Эмили Дикинсон с первобытной Богиней?) Список имен в каталоге полон эпитетов вроде «пионер», «призер», «культурный вождь» и «выдающийся интеллектуал» — и все это оценочные термины, к которым у нас выработалось критическое отношение. Поиск героинь и ролевых моделей, великих женщин истории сопряжен со многими трудностями.

Наконец, есть проблемы, связанные с репрезентацией этих женщин на выставке. Пожалуй, не удивительно и даже правильно, что мифологические богини изображаются с помощью различных символов, восходящих к клитору и влагалищу. Мы мало знаем об этих богинях. Но для других женщин, о чьих жизнях и убеждениях мы знаем гораздо больше (поскольку они исторические личности, а не мифологические персонажи), вагинальные образы менее уместны. Менее уместны! Да я просто пришла в ужас, увидев «Вирджинию Вулф», репрезентацию ее жизни и творчества в таком виде, который противоречил всему, что она когда-либо отстаивала. Вот здесь она сидит: скульптурное изображение половых органов резной рельефной работы (около четырех футов высотой), покоящееся на бледно-лимонной кисейной скатерке с вышитой на ней странной голубой волной. Исчезла ее теория андрогина и любовь к половой двойственности; не слышен ее громкий полемический голос; забыты сложные символические абстракции ее сочинений. Я нашла это исключительное ударение на половых органах и сентиментальность украшений полным предательством — как и в случае с «Эмили Дикинсон», чью вагину украшает белое озеро на бледно-розовом фоне. Очень немногим из наших знаменитых сестер удалось избежать этой ужасной посмертной судьбы. Этель Смит предстает здесь в виде прекрасного рояля на сером фоне в тонкую полоску, но это, боюсь, объясняется тем, что Чикаго воспринимает ее как лесбиянку. В сущности, для излишне биологического подхода Чикаго к феминизму типично, что героини ее композиции прославляются за создание «женской формы» искусства или литературы — само по себе это спорное достижение, поскольку возможное существование «женских» форм искусства еще должно быть установлено. Мысль, что некоторые формы искусства являются внутренне женскими (или мужскими), представляется сомнительной.

Все эти оговорки о «Званом обеде» связаны с проблемой того, что можно назвать феминистским искусством. Этот конкретный случай представляет интерес, поскольку высказывания Чикаго о выставке — что она служит целям ее проекта

добиться художественного признания достижений женщин — кристаллизуют один особый подход к феминистской культурной политике. Довод Чикаго, что искусство женщин систематически исключается из признанной художественной традиции, доказывается тем фактом, что после невероятно шумного турне по Америке выставка отправилась на склад, а не в Европу.

Но все еще остаются следующие проблемы: 1) трудность достижения согласия среди феминисток относительно того, что конституирует «феминистское» искусство, и 2) факт, что использование жизней, историй и опыта женщин не обязательно гарантирует последовательное феминистское прочтение произведения Чикаго, к которому эта художница, видимо, стремится. В этом смысле ситуация со «Званным обедом», на мой взгляд, иллюстрирует истинность предостережения Розалинд Ковард, что женское искусство — не обязательно феминистское искусство. Феминистское искусство не равноценно всякому искусству, которое принимает во внимание опыт женщин.

Мы не можем, однако, полностью отделить феминистское искусство от женского опыта, и поэтому я не захожу так далеко, как Розалинд Ковард, когда она пишет: «Феминизм никогда не будет продуктом идентичности женских переживаний и интересов — ведь такого единства не существует. Феминизм должен быть всегда союзом женщин в политическом движении с конкретными политическими задачами и целями. Это общность, создаваемая их *политическими интересами*, а не общими переживаниями» (Coward, 1980: 63).

Каковы бы ни были проблемы, связанные с обоснованием феминизма на общем опыте женщин, куда более серьезные проблемы возникают при попытке полностью развести феминизм (как политический проект) и опыт женщин. Эта попытка приводит к положению, что общий опыт женщин, опыт угнетенности, не играет серьезной роли в формировании феминистской культурной политики, что, в свою очередь, должно привести к выводу, что феминистское искусство с равным успехом могло бы быть создано, например, мужчиной. Хотя ударение на женском опыте, или факте женского авторства, или даже интересе к женскому телу как таковом не может сделать произведение искусства феминистским, я не понимаю, как вообще феминизм может сделать женщину необязательной категорией. Поэтому, хотя я согласна, что внимание к женщинам не является достаточным условием, которое сделало бы культурное производство фе-

министским, оно все же должно быть по крайней мере *необходимым* условием. Иными словами, феминистское искусство можно было бы рассматривать как категорию *внутри* традиции женского искусства, но я не могу понять, как оно могло бы быть создано вне этой последней. Может быть, в общем искусство женщин является лишь косвенно полезным или вдохновляющим для феминизма, но невозможно представить себе феминистское искусство, которое было бы отделено от общего опыта угнетенности.

### 3. Когда культура является «искусством»?

Третья проблема, которую я хочу обсудить, весьма трудна и связана с тем, что мы подразумеваем под «искусством». К ней очень сложно подойти прямо, поскольку на наши мысли об искусстве оказало глубокое влияние конкретное историческое понимание искусства, они тесно связаны с ним. Это понимание искусства воздействует как на феминистский, так и на другие типы мышления.

Элейн Шоуолтер подчеркнула, что феминистский критицизм имеет тенденцию к двум ясно различимым формам (Showalter, 1979). Первую она называет «феминистской критикой». Это изучение женщины как читательницы, и оно сосредоточивается на женщине как читательнице мужской литературы, подчеркивая сексистские послышки этого рода искусства. Вторую она называет «гинокритикой», понимая под ней изучение женщины как писательницы, в котором мы можем исследовать развитие женской литературной традиции. Если это точное описание ситуации — а вероятно, это именно так, — то оно весьма дурно отражается на феминистском критицизме. Ведь оно представляет собой взгляд на литературу, который полностью отделяет деятельность чтения (потребление) от деятельности письма (производство). В основе его лежит послышка, что искусство производится особыми индивидами («художниками») и пассивно потребляется другими. Эта послышка глубоко укоренена в нашей культуре. Вся наша система образования основывается на послышке (прибегнем к небольшому упрощению), что маленькие дети с удовольствием рисуют красками, бьют в барабан и сочиняют истории, но к моменту окончания средней школы мы естественным образом разделяемся на нетворческое большинство и тех немногих, кто продолжает изучать или создавать «искусство». Для большинства взрослых мир искусства — мир, ко-

торый создают для них другие люди: для их воспитания, наслаждения или развлечения. Мы испытываем шок, когда понимаем, что в других культурах и в прошлом в нашей собственной культуре искусство не считалось вотчиной особых индивидов, но распределялось более равномерно во всей сфере социальной деятельности.

Независимо от того, как и почему возникла эта специфическая социальная роль «художника», ясно, что мы унаследовали понимание искусства как чего-то далекого от других форм социальной деятельности. Искусство рассматривается как противоположность труда. Оно мифологизируется как некий оазис творчества в пустыне капитализма с отчужденным массовым производством. Оно идеализируется как вдохновенное созидание немногих одаренных и привилегированных людей, построенное неизвестно на каких началах и существующее в своеобразном потустороннем чистилище. Оно наделяется способностью переходить границы «реального мира», вознося нас в сферу высшего опыта. Столкнувшись с «шедевром», мы должны безмолвно удивляться невообразимому таланту, который был вложен в его создание. Зритель держится на почтительном расстоянии от художника.

Усомниться в этих мифах — значит задать некоторые интересные вопросы. Отвергая точку зрения, что искусство с необходимостью отличается от труда, мы возвращаемся к рассмотрению того, каким образом художественное производство может быть родственно другим формам социального производства.

Джанет Волф в работе «Социальное производство искусства» (Wolff, 1981) доказывает, что труд, вложенный в создание некоторого художественного произведения, по сути не отличается от других форм труда. Известное замечание Маркса о разнице между наихудшим архитектором и наилучшей пчелой (первый строит здание в воображении, прежде чем приступить к строительству) подчеркивает тот факт, что человеческий труд основывается на творческом акте планирования. Только деградация труда при капиталистических отношениях производства, включая ту степень, до которой работники лишаются сознательного контроля над своим трудом, и заставляет нас почувствовать огромную пропасть между трудом и тем, что мы называем «творческим» трудом.

Марксисты, работающие в области эстетики, пытались проанализировать художественное производство и в меньшей степени распределение и потребление искусства. Один важнейший вопрос, однако, обычно опускается или рассматрива-

ется недостаточно — вопрос об эстетической ценности. Здесь я хочу вернуться к нему, поскольку он пока еще не разрешен в феминистских размышлениях об искусстве, и мы склонны подходить к нему с различными наборами посылок.

Проблема, связанная с «эстетической ценностью», очень проста: являются ли некоторые произведения искусства «лучше», нежели другие, и если можно ответить утвердительно, то как мы обосновываем эти свои суждения? Литературные и художественные критики славятся той вольностью, если не высокомерием, с какой они решительно берутся ранжировать произведения искусства или индивидуальных художников по степеням их величия. В более привычном смысле люди часто с уверенностью говорят, что некое произведение является «хорошим», не обязательно связывая это суждение с тем, «нравится» ли им рассматриваемое произведение или не нравится. Высокий уровень уверенности в таких суждениях, кажется, был обычным на протяжении значительной части XX в., до тех пор пока это упражнение в ранжировании не вызвало серьезного сомнения. Противники обычно критиковали посылку, что «эстетическая ценность» существует как универсальная категория, проявляющаяся в качестве внутреннего свойства определенных произведений искусства, и указывали на политический характер таких суждений — «дружественных» художественному производству господствующих социальных групп. Признать это — значит неминуемо бросить тень подозрения на объективность и универсальность критериев, используемых для ранжирования произведений искусства.

Из этого признания вытекает несколько возможных аргументов.

1. Можно сказать, что, поскольку суждения об эстетической ценности всегда не просто ограничиваются рамками определенной культуры, но служат выражением господствующих групп в конкретных культурах, мы можем абсолютно не доверять им. Полностью отвергая утверждение, что эстетическая ценность может оцениваться объективно, мы затем перейдем к точке зрения, что всякое искусство столь же хорошо, сколь и любое другое. Стихотворение, которое вы царапаете на обратной стороне конверта, столь же совершенно, сколь и сонет Д.Г.Лоуренса, восхищающий Ф.Р.Ливиса (британский литературовед, издатель журнала «Scrutiny» в 1932–1953 г. — *Прим. ред.*).

2. Можно доказывать, что эстетическая ценность действительно существует как некая объективная категория и что наша задача состоит в том, чтобы устранить из ее оценки политиче-

ское предубеждение. Наша роль в том, чтобы утверждать ценность данного произведения, обычно игнорируемую или отрицаемую господствующей критикой. Если они склонны ценить произведение белого мужчины среднего класса, то мы должны настаивать на ценности культуры рабочего класса, или женского искусства, или искусства чернокожих. Согласно этой точке зрения, нашей задачей должна быть борьба с судьями эстетической ценности и принуждение их к признанию высокой ценности прекрасных образцов культуры меньшинств. Когда составляется табель о рангах лиги великих художников, мы хотим видеть своих кандидатов в ее верхних строках.

3. Третья возможность — разрешить очевидный конфликт между эстетической ценностью и политической ценностью, попытавшись построить ясные отношения между ними — в сущности, доказать, что далеко не лишенная политического значения эстетическая ценность должна фактически устанавливаться на основании политической прогрессивности. Весьма широко понимая эту точку зрения, мы могли бы доказать, что феминизм в настоящее время может и должен рассматривать искусство, которое твердо укоренено в женском опыте и предвещает меньшее подавление женщин в будущем, как обладающее высокой ценностью — как «хорошее» в конкретном историческом и политическом контексте.

Ни одна из этих точек зрения в конечном счете не является удовлетворительной, поскольку, на мой взгляд, все они уходят от вопроса о том, как мы можем определить, что на самом деле составляет эстетическую ценность. Первая точка зрения клонится к полному релятивизму, эстетическая ценность определяется просто в соответствии с политическим предубеждением и не является осмысленной категорией — и в итоге мы оказываемся совершенно не способны отличить случайную мазню от прекрасной тонкой живописи, которая трогает поколения людей. Вторая точка зрения несколько не критична по отношению к существующим критериям, используемым для определения эстетической ценности, и на деле ведет к неубедительным заключениям. Действительно, разве только из-за господства мужчин в истории искусства мы утверждаем, что Рембрандт как живописец «лучше» Анжелики Кауфман, или разве только из приверженности патриархатному критицизму мы полагаем, что Стендаль-романист «лучше» Марии Корелли? Третья точка зрения вообще уходит от проблемы, просто отбрасывая всякое представление о ценности, независимой от политического значения произведения в то время, когда оно было создано.

Вероятно, можно обойти некоторые из этих трудностей, задав весьма дерзкий вопрос. Восстановима ли категория объективной эстетической ценности? На этот вопрос вполне можно ответить утвердительно, и, по размышлению, нам следует снова рассмотреть две проблемы, поднятые современными «радикальными» подходами к искусству. Эти две проблемы — *воображение* и *мастерство*. Пренебрежение этими проблемами (и в феминистской, и в марксистской эстетике) привело к некоторым трудностям и смещениям, которых я уже коснулась. Поэтому я хочу сказать, что мастерство и воображение играли более значительную роль в производстве искусства, чем полагают многие радикальные критики.

Мы можем рассмотреть вопрос о мастерстве, возвращаясь к той мысли, что художественное производство сущностно не отличается от других форм социального производства. И хотя мы знаем, что социальные определения мастерства являются результатом борьбы (в которой отдельные группы работающих сумели добиться отпоределения своего труда как квалифицированного, тогда как у других групп, выполняющих примерно такую же работу, оказалась недостаточно развитой способностью к переговорам и торгу, чтобы сделать это), невозможно отрицать, что имеется объективный элемент мастерства. Все мы готовы признать, что телевизионный мастер, наборщик, акушерка обладают навыками, усвоенными в результате учебы. Точно так же мы признаем, что игра актера, сценический дизайн, гончарное дело или изготовление гобеленов — квалифицированные ремесла. Когда мы рассматриваем проблему мастерства, трудно настаивать на различиях между «работой», «ремеслом» и «искусством». Мы практически не колеблясь усматриваем и оцениваем мастерство в такой работе, как декорирование, а понятие ремесла обычно отождествляется с научением и мастерством. Однако мы делаем любопытную поблажку, когда переходим к рассмотрению искусства, — мы не хотим говорить о нем с точки зрения навыков, посредством которых оно было создано, отчасти, несомненно, потому, что мы так слабо образованны в этой области, что зачастую не можем даже оценить соответствующих навыков. Мы не понимаем, как был достигнут конкретный результат. И все же мастерство играет главную роль в художественном производстве, и самая блестящая творческая идея останется неосуществленной, если у нас недостаточно мастерства, для того чтобы реализовать и выразить ее. Оценка художественного мастерства связана с

множеством проблем, но мы ничего не выиграем, если уйдем от них в уверенности, что мастерство не является решающим элементом в производстве искусства.

Казалось бы, нет нужды указывать на воображение как на определяющую характеристику искусства, поскольку популярный взгляд на искусство как раз и представляет собой восприятие его исключительно в этих терминах. Радикальный критицизм, однако, склонен отвергнуть эту точку зрения, доводя свою позицию буквально до отрицания образного характера искусства. Обычный смысл беллетристики (*fiction*, вымысел, противоположность факту) забывается радикальной эстетикой, которая рассматривает беллетристику как описательную категорию, подобную живописи или скульптуре. Очень часто беллетристика трактуется единственно в терминах социального прочтения, которое мы можем дать ей, тех точек, в которых мы можем фиксировать ее обусловленность социальными или психическими детерминантами. Этот подход к беллетристике основывается на более или менее грубом применении метода социологического анализа содержания. В своей наиболее вульгарной форме он ищет отражения в беллетристике некоего социального факта, исторической реальности; в более тонкой форме он рассматривает беллетристику как место, где могут быть локализованы и вычленены различные возможные внетекстовые элементы. Однако за всем этим мы часто забываем, что беллетристика имеет весьма косвенное отношение к той социальной реальности, с которой мы пытаемся ее связать. И это как раз потому, что беллетристика — воображаемая конструкция, а следовательно, она не является надежным индикатором социальной реальности. Мы никогда не знаем точно, какое отношение имеет конкретное беллетристическое произведение к историческому контексту времени его производства. До известной степени очевидно, что, как подчеркивает Терри Иглтон, каждое произведение «хранит в себе собственную идеологию того, как, кем и для кого оно было произведено» (Eagleton, 1976: 48); но это не должно приводить нас к мысли, что нам остается только попытаться расшифровать его. Такие упражнения в расшифровке, возможно, очень полезны, но в конечном счете они не могут дать нам всех необходимых знаний о произведении.

Следовательно, не лишено смысла восстановить в правах тот взгляд на искусство, который в настоящее время считается весьма реакционным. В рамках определенных эстетических

форм и конвенций мы способны определить различные уровни мастерства, а также выражение конкретных вымышленных или воображаемых построений реальности. Подчеркнуть это — не значит соскользнуть в индивидуалистический романтизм традиционных буржуазных теорий искусства; это значит просто указать на то, до какой степени радикальный критицизм отбросил это измерение искусства.

Утверждение возможности критического и образного сознания дает определенные преимущества нашему представлению об искусстве. Например, оно позволяет нам не проводить столь жесткой и катастрофической границы между аспектами художественного производства и потребления. Ведь если мы можем определить уровни эстетического мастерства в создании произведений искусства и в выражении критического и художественного представления мира, то ясно, что истолкование этого произведения будет неизбежно зависеть от соответствующего сознания и знания читателей. Чем более полно мы осознаем принципы и умения, необходимые для создания конкретных произведений, тем более полно мы сможем воспринять их. Чем больше мы отождествляемся с конкретным осознанием мира, тем больше мы участвуем в художественном выражении этого сознания. Поэтому восстановление специфически эстетического уровня значения позволит нам увидеть, почему произведения искусства не могут быть поняты ни как *внутренне* феминистские, ни как *с необходимостью* несущие в себе значение, определенное намерениями автора. Значение произведений искусства создается в процессе нашего потребления их, и невозможно отделить производство произведения искусства от его потребления.

Что вытекает отсюда для феминистской культурной политики? Во-первых, прежде всего следовало бы покончить с идеализацией «художника», столь же частой в феминистской культуре, как и в любой другой. Надо отказаться от точки зрения, что для освобождения женщин нужны феминистские художники, которые вдохновляли бы нас на более активную повседневную борьбу и на признание гомогенного характера искусства в социальном построении политического значения. Надо работать над созданием культурной среды, в которой феминистское видение творчески потребляется, а также творчески производится. В этом контексте опора на эстетические навыки является фактически скорее *демократизирующей*, нежели элитистской, — ведь навыки могут быть приобретены, тогда как понятие художественного «гения» делает бессмысленными стремления любого че-

ловека, не принадлежащего к этой маленькой и своеобразной группе. Различия индивидуальных способностей не отменяют этого обобщения. Во-вторых, нам нужно переосмыслить наше отношение к того рода вмешательствам, которые производятся ныне в культурную политику. Два конкретных аспекта этого мы сейчас рассмотрим, это роль авангардизма в феминистском искусстве и вопрос об удовольствии и связанный с ним морализм.

#### **4. Должна ли культурная политика доставлять удовольствие?**

Проблему авангардизма можно сформулировать совсем просто: учитывая ограниченность сил, должны ли феминистки работать на границах, развивая новые формы выражения или пытаясь воздействовать на средства массовой информации и собрать более широкую аудиторию? Аргумент в пользу феминистского авангардизма, на мой взгляд, основывается на двух утверждениях. Во-первых, феминизм оказывает формообразующее влияние не только на то, что говорится, но и на то, *как* говорится, и поэтому должны быть созданы новые формы выражения. Согласно этому аргументу, существующие формы искусства по природе своей — мужские, патриархатные, и должен быть разработан женский язык и стиль. Во-вторых, существующие формы искусства имеют тенденцию к поддержке status quo, и разрыв с ними радикален уже как таковой. Эта точка зрения напоминает о спорах между модернистами и реалистами в начале XX в., когда модернисты утверждали, что их упорный отказ отвечать ожиданиям читателя, их непреклонное отрицание предвосхищаемого сюжета и развязки «истории» были сами по себе революционными.

Для обеих этих позиций имеется ряд ограничений. Ведь хотя верно, что есть различие в том, что репрезентируется в культурной продукции мужчин и женщин, и сама репрезентация гендера в произведениях искусства, как правило, порождается автором, отсюда не обязательно следует, что конкретные формы или языки искусства определенно порождаются гендером. Аргументы, относящиеся ко второму утверждению, более сложны. Вопрос о том, является ли нарушение художественного status quo с необходимостью прогрессивным или революционным, — трудный вопрос. Трудность здесь связана отчасти с тем, что было сказано выше об активном воспри-

ятии аудитории, участвующей в установлении культурного значения. Новаторское произведение может восприниматься как таковое или как поразительное, шокирующее, выбивающее из колеи, если аудитория достаточно хорошо знакома с конвенциями, которые оно ставит под сомнение и подрывает. Но является ли оно с необходимостью значимым в этом смысле, когда оно не воспринимается как таковое? Это зависит от нашего знания средств выражения и степени нашей чувствительности. Я знаю, например, что хотя я способна сама заметить разрыв с традицией в некоем современном романе, но мне нужна подсказка, для того чтобы я поняла, что такой-то поворот кинокамеры или такой-то стиль кадра в фильме означает отвержение буржуазной практики. Поэтому новизна зависит, по крайней мере до некоторой степени, от отношения к знанию более ранней практики.

Поскольку претензии авангарда на прогрессивность основываются на аргументах, сходных с теми, что выдвигались модернистами, они вызывают подобный же вопрос: авангардист (модернист) по отношению к чему? Эти термины с необходимостью относительны, и мы относимся к новому на основании восприятия старого. Я не хочу сказать, что экспериментальная работа не важна, но просто утверждаю, что, как и все вообще формы художественного производства, она должна определяться и ограничиваться аудиторией, воспринимающей ее в любое данное время. В этом смысле нет существенной разницы между процессами, бросающими вызов ожиданиям небольшой аудитории современного экспериментального фильма или музыки, и процессами, бросающими вызов ожиданиям очень большой телевизионной аудитории.

Из всего этого вытекает, что жесткое различие между «искусством» (и экспериментальным авангардом) и «средствами массовой информации» (и их критической инфильтрацией) не вполне жизнеспособно. В обоих случаях роль критического политического вмешательства состоит в том, чтобы бросить вызов принятым условностям и репрезентациям и предложить иное осознание мира и путей его изменения. Если учесть это сходство, то мы, пожалуй, уделяем недостаточно внимания политическим выгодам, какие можно извлечь из масштабного вызова средствам массовой информации. С точки зрения политической стратегии может оказаться выгодным поставить под вопрос приверженность некоторым наиболее пуристским элементам феминистских эстетических идей. Несомненно, верно, что в рамках радикальной культурной практики возможно поставить более фундаментальные вопросы и предло-

жить более глубинные преобразования, чем в рамках средств массовой информации, но маленькое изменение для большого количества людей *пропорционально* так же значимо, как большое изменение для малого числа людей. В телевизионной мыльной опере по крайней мере такой же потенциал для перемен, как и в агитационно-пропагандистском театре. Одна из причин того, что этим несколько пренебрегали (и здесь я действительно хочу критиковать одну из тенденций авангардизма), — засилье морализма. Средства массовой информации часто рассматриваются как неизбежно замкнутые на иллюзорном производстве удовольствия — удовольствия от вызванного самодовольства. Телевидение и массовое кино рассматриваются как угрожающие некоему предосудительному желанию части аудитории — желанию любовного романа, насилия, идентификации, хорошей сказки, иллюзии стабильности и мира. Отрицание удовольствия, отказ разрешить неоднозначность и конфликт и достичь тем самым согласия и консерватизма — критерий авангардизма. Он влечет за собой моралистический пуризм, который я хочу сейчас обсудить.

Вопрос об удовольствии вызывает особое раздражение. В культурной политике он часто проявляется как выражение возмущения: *почему* люди наслаждаются вещами, которые с политической точки зрения дурны для них? Среди феминисток эта проблема зачастую весьма актуальна. Какова природа тайного удовольствия, которое «она» черпает в счастливом конце? Почему мы все еще получаем удовольствие от модных журналов, от геройских походов мужчин, от лирических любовных песен и грубой сентиментальности? Какой смысл мы можем увидеть в этих удовольствиях и нашей двойственности по отношению к ним?

Ответ феминистских критиков и эстетиков часто бывает окрашен, чтобы не сказать, определен своеобразным морализмом. Феминистка не может наслаждаться книгой Барбары Картленд или Нормана Мейлера, а если вы наслаждаетесь ими, то тем хуже для вашего феминизма. Ваше удовольствие от Гарбо или Фонды является ли политически корректным? Определяется ли оно степенью, до которой они выражают феминистскую, для своего времени, точку зрения? Или же чем-то другим, менее достойным? Можете ли вы обосновать свою двойственность по отношению к нарочитой пошлости?

Все это проистекает из стремления отвергнуть сексистскую культуру и разработать феминистскую альтернативу такой культуре. В конечном счете такой морализм страдает ограниченностью, как всякая политика, регламентирующая образ

жизни. Прежде всего он требует такой затраты сил, что построение некоей альтернативы в рамках существующей культуры может исчерпать энергию, необходимую для стратегий, направленных на более фундаментальные изменения. Кроме того, он может отвратить нас от анализа нашей раздвоенности и от лучшего понимания природы нашего удовольствия. Отказ от такого анализа — утопия. Воздержавшись от полного погружения в самодовольство, мы можем попытаться серьезно проанализировать некоторые аспекты удовольствия. Мы должны рассмотреть не только собственное сознание. Как мы сможем расширить спрос на феминистские идеи, если мы не способны понять, почему многие женщины слушают по радио «Стрельца» и смотрят «Перекрестки»?

Такие работы, как «Удовольствие от текста» Ролана Барта (Barthes, 1976) или «Визуальное наслаждение и нарративное кино» Лоры Малви (Mulvey, 1975), обращаются к психоаналитической традиции в поисках объяснения специфических форм эстетического наслаждения. При рассмотрении последних легко впасть в субъективизм, и сильная сторона этого подхода состоит в том, что нередко увлекательные гипотезы основываются на теоретической концепции, которую можно оспаривать и обсуждать. Но некоторые трудности остаются. Лора Малви, например, ясно показывает извращенность повествовательного кино и то, каким образом женское тело делается объектом эротического созерцания мужчин, и она приходит к заключению, что режиссеры-радикалы могут и должны нанести удар по наиболее популярному кино. «Женщины, — пишет она, — могут воспринимать упадок традиционной формы кино разве что с сентиментальным сожалением» (Ibid. P. 18). Хотя эта мысль излагается как некая гипотеза, фактически она является оптимистическим запретом (не продиктованным рейтингами голливудских фильмов на телевидении). Действительно, одна из причин, по которым повествовательное кино столь популярно, даже среди феминисток, заключается в том, что оно доставляет удовольствие, решительно отвергаемое большинством «радикальных» фильмов. Кроме того, эта точка зрения уходит от важного вопроса, который особенно уместен в этом случае: какова природа удовольствия, почерпываемого, в частности, в ностальгии и сентиментальности? Надо понять, почему «женские слезы» явно сохраняют свою привлекательность. Недостаточно заявить о неуместности определенных видов реакции, надо проанализировать, гораздо более беспристрастно и сочувственно, их корень в нашем сознании и субъективности.

## Заключение

Я начала с вопроса о том, есть ли разница — с точки зрения феминистской культурной политики — между произведением искусства и рекламным щитом. Часто утверждают, что произведения искусства родственны другим средствам репрезентации, поскольку являются идеологическими. Я доказывала, что слишком широкая политизация искусства как идеологии сопряжена с опасностями: что мы не должны игнорировать беллетристические, образные, эстетические измерения произведений искусства. Словом, некоторые аспекты искусства невозможно свести к аналитическим рубрикам идеологий.

Это суждение не равнозначно утверждению о различии между массовой культурой и искусством. Мифы об искусстве и художниках надо подвергнуть анализу. Статус произведения как «искусства» и намерения «художника» как таковые не создают значения этого произведения. Оно создается социально, в процессе потребления. (В этом смысле, хотя я оспаривала претензии «Званого обеда» на то, что он является *внутренне* феминистским, я не стала бы спорить, что эта работа — феминистское событие. Ее значение в этом качестве было создано коллективно.)

Если мы настаиваем на социальном выстраивании значения, то жесткое разграничение искусства и массовой культуры будет постепенно сходить на нет. Возможно, произведения, обычно определяемые как искусство, содержат более высокую концентрацию не идеологических элементов, нежели те, которые рассматриваются как принадлежащие к массовой культуре, средствам массовой информации или массовой коммуникации. Но искусство не имеет монополии на творчество, мастерство и воображение. Не имеет оно монополии и на доставление наслаждения. Условности конкретных форм искусства, через которые сообщается эстетическое наслаждение, имеют своих двойников в условностях, принятых в конкретных формах массовой культуры. Механические модели идеологии и отчаянное хватание за понятия «ложного сознания» тоже не могут быть спасительной соломинкой. Культурная политика и феминистское искусство важны именно потому, что мы не беспомощные жертвы подавляющей идеологии. Мы несем определенную ответственность за культурное значение гендера, и мы способны его изменить. Но эта борьба не может основываться на вызове идеологическим измерениям живописи старых мастеров — она должна вовлечь в свою сферу также эстетическое наслаждение от рекламы.

## Примечание

<sup>1</sup> Уильямс суммирует нынешние координаты термина «культура» следующим образом: «Итак, налицо некоторое практическое сближение между 1) антропологическим и социологическим смыслами культуры как самостоятельного “целого образа жизни”, внутри которого конкретная “означающая система” рассматривается не только как существующая, но и как существенным образом входящая во *все* формы социальной деятельности, и 2) более специализированным и вместе с тем более обычным смыслом культуры как “художественной и умственной деятельности”, хотя эти последние, по причине ударения на некой общей означающей системе, сегодня определяются гораздо более широко и включают в себя не только традиционные искусства и формы интеллектуального производства, но также все “означающие практики” — от языка, искусств и философии до журналистики, моды и рекламы, — которые ныне конституируют эту сложную и по необходимости широкую область».

## Литература

Бронте Ш. Шерли / Пер. с англ. Харьков; Москва: Фолио; АСТ, 1998. С. 83.

Barthes R. The Pleasure of the Text. London: Cape, 1976.

Coward R. Are Women's Novels Feminist Novel // Feminist Review. 1980. No. 5.

Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16. No. 3.

Showalter E. Towards a Feminist Poetics // Women Writing and Writing about Women / Ed. M. Jacobus. London: Croom Helm, 1979.

Williams R. Culture. London: Fontana, 1981.

Wolff J. The Social Production of Art. London: Macmillan, 1981.

Анализируя ситуацию в Германии, Гизела Экер пытается освободить термин «женское искусство» от подлинных или навязанных ассоциаций с онтологической сущностью/мифом «женщины» и ввести преимущественно французскую феминистскую теорию, деконструкцию и постлакановский психоанализ, а также высказать антиэссенциалистские аргументы в защиту женщин. Как можно было бы отождествить сущностно женственное в работах женщин художниц, если не путем сравнения с реестром мужественности в мужском художественном творчестве? То, что последовательно открывается в результате таких сравнений в истории и критике искусства, есть исторически определенное различие. Автор предостерегает против тенденции к превращению описания переходящих характеристик женского творчества в предписание или окончательное утверждение женственного. Женское искусство с готовностью и бездумно рассматривается как репрезентация «женской природы», причем не подвергаются сомнению и даже в некоторых случаях подтверждаются иерархии ценностей в изящных искусствах и эстетике. Тем не менее феминистская работа с политическим сознанием высветила многие вещи, особенно относительно женской сексуальности, отсутствующей или даже подавляемой в искусстве мужчинами. Французская феминистская теория, доказывает Экер, проводит тонкую границу между активной критикой «письма тела» как метафоры и тем, что представляется эссенциалистским «нарциссическим возвратом к целостности». При этом поиски женственности продолжаются в эстетике, часто используется психоанализ Лакана, поскольку существует потребность зафиксировать различие в субъективности мужчин и женщин, даже на уровне женского как нарушения Символического порядка. Экер, говоря о необходимости феминистской (feminist) эстетики в противоположность женской (femine), вводит это важное различие, чтобы подвергнуть критике традиционное мышление и представления о субъективности и использовать понятие социального пола (gender) как инструмент анализа, бросив вызов претензии на универсальность в Искусстве.

К.Д.

Гизела Экер

## Введение\*

В этом введении я хочу остановиться на следах эссенциализма, которые можно встретить повсюду в феминистских спорах о художественном выражении женщин. Прежде всего, сам термин «женская» или «женственная эстетика» («weibliche Ästhetik»), обычно употребляемый для обозначения

---

\* Feminist Aesthetics / Ed. G.Ecker. London: Women's Press, 1985. Печатается с разрешения автора.

ния соответствующей дискуссии в Германии, кажется, содержит идеи некой онтологической сущности, «женщины». Однако из способа употребления этого термина понятно, что он просто служит кратким обозначением, под которым обычно выдвигаются многочисленные доводы против эссенциализма.

За исключением немногих групп в женском движении, которые не видят проблем в связи с внеисторическими взглядами на женственность, видимо, имеется общее согласие в осуждении эссенциализма. Несмотря на это эксплицитное согласие, существует совсем немного устойчивых идей о «природе женщин», которые все еще скрыто подразумеваются при обсуждении их искусства. Если, действительно, никакая утопическая программа не может обойтись без мифотворчества, то она должна, по крайней мере, сопровождаться исследованием того, как эти мифы производятся и каковы они.

## I

«Легко сказать, что мы вообще не можем знать, что есть истинно мужское или истинно женское. Но многое мы можем знать»<sup>1</sup>.

Даже если бы нам удалось составить полный реестр характеристик произведений искусства, созданных женщинами, и даже если бы затем мы попытались установить, посредством сравнения с художественной продукцией мужчин, что такое типично женское, встретились ли бы мы с чем-то сущностно женским? То, к чему мы пришли бы, представляло бы собой крайнее смещение различных свойств и во всяком случае в значительной мере определялось бы нынешним состоянием вещей, таких, как положение женщины в обществе и общие ценности, какие общество связывает с половым различием. В таком эмпирическом исследовании мы столкнулись бы с исторически определенным *различием*; его значение заключалось бы в росте нашего знания о том, что происходит, но, безусловно, это не было бы полезно для получения внятного определения женственности. Будучи сформулировано, оно выглядит самоочевидным и банальным, но, если обратиться к практике большей части феминистской критики искусства, все становится гораздо менее самоочевидным. Нередко то, что начинается как описание исторических явлений, получает завершение в эссенциалистских суждениях, и забывается, что кажущееся истинно женственным в искусстве является переходящим или отчасти определяется по отношению к тому, что расценивается как мужское. Начиная с попыток Вирджинии Вулф вынести женский приговор современному дискурсу о

«пространственности без центра» или специфически закругленных формах в женском искусстве, встречается эта смесь предпосылок и эмпирических данных о том, что такое истинно женственное.

То, что было навязано женщинам через подавляющие социальные условия и предрассудки, не следует делать частью нашего определения женского искусства и тем самым увековечивать. Действительно, женщины писали цветы и натюрморты (поскольку были лишены возможности учиться на обнаженной натуре); они составляли предметные композиции из «никому не нужных» домашних вещей (поскольку были ограничены домашним окружением); они действительно писали салонные романы, а не приключенческие, и использовали «шерсть, а не мрамор»<sup>2</sup>. Однако это все же не подтверждает эссенциалистских аргументов. Кроме того, уничижительный тон, который, видимо, неизбежно вкрадывается, когда речь идет о «шерсти, а не мраморе», снова указывает на патриархатный уклон общих эстетических норм, глубоко воспринятых мужчинами и женщинами. Феминистский спор об «искусстве и ремесле» укрепил наше понимание проблем, которые возникают, когда действующие иерархии ценностей подвергаются сомнению, и показал, что недостаточно просто поставить эти иерархии с ног на голову. Например, мне лично чрезвычайно трудно хвалить шитье, которому меня научили в монастырской школе, поскольку во время учебы мне стало до боли ясно, что нас учат не сложному вышиванию гладью, но тому, что принимается за сущностную женственность. Я хотела бы предположить, что надо скорее выявить полную амбивалентность этих проблем, нежели нацеливаться на гармонизирующее, но затемняющее решение. Я буду следовать этому тезису впоследствии, при рассмотрении проблемы субъективности.

Доказывали, и действительно это можно доказать, что многие характеристики женского искусства, которые коренились в общеизвестных неблагоприятных условиях, были перевернуты и преобразованы в творческие инструменты в руках женщин, которые сознательно утверждали себя в качестве субъектов и объектов художественного выражения. Интеграция того, что я называю «дискурсом кухонного стола», в письмо (даже академическое), различные формы воздержания от конкуренции, жест опрокидывания иерархий во всех формах искусства действительно вносят значительные изменения, которые не следует недооценивать. Позвольте процитировать перечень характеристик женского письма, составленный Рейчел дю Плесси: «Замкнутость в своем духовном

мире, разъяснение здесь и сейчас (Левртов); использование настоящего длительного (Стайн); актуализация материала (Вулф); приглушенная, множественная или отсутствующая цель; зачарованность процессом; горизонтальный мир; лишённая центра вселенная, где мужчина уже не занимает привилегированного положения»<sup>3</sup>.

Совершенно верно, что многие из этих характеристик можно найти в сочинениях женщин, но в обобщенном виде они ведут к новым исключениям тех форм письма, которые еще не вписываются в такого рода каталог или уже не вписываются в него. Женские секции известных издательств, которые на самом деле не интересуются феминистскими идеями, способствуют консолидации таких предварительных определений посредством их отбора и эссенциалистской рекламы. Мне кажутся опасными также идеализации, которые часто лежат в основании таких эссенциалистских взглядов на женщин. (Весьма опасно воспринимать женщин как высшие существа, как это делают, например, некоторые участники движения за мир, поскольку это может привести к слепоте по отношению к нашей агрессивности, с которой невозможно справиться, если она подавляется.)

Заманчиво было бы рассматривать характеристики женского искусства как репрезентации «женской природы», но это было бы ошибкой. Иллюстрацией могут служить взгляды на тело в современном женском искусстве. Менструальная кровь, клиторальные образы, язык женского тела и беременность используются для того, чтобы ввести в игру те стороны женской сексуальности, которые отсутствуют или даже подавляются в мужском искусстве, однако эта иконография тела не разворачивается в смысле «женщины таковы», но используется женщинами-художницами, которые имеют политическое сознание сексуального различия в искусстве. Так, очень часто тело в перформансах служит для того, чтобы выявить и побороть идеологические посылки, стоящие за современной дихотомией мужское/женское. Поскольку искусство открыто для множественной интерпретации, старые идеологические категории (т. е. создавшие их идеологии) в высшей степени живучи. Критики все еще умудряются выдвигать объяснения, где женщина продолжает рассматриваться как зрелище и сущность, вместо того чтобы осознать функцию этих перформансов как процесса и искусственного конструкта.

Во французской теории тело вводится в искусство в другой перспективе. Согласно Кристевой, тело выступает как

«jouissance» и семиотическая сила в письме, которая способна прервать ограниченный символический порядок. (Безотносительно к теоретическим различиям между Кристевой и Деррида я хотела бы подчеркнуть здесь их общие корни в постструктуралистском мышлении.) Для Деррида, так же как для Кристевой, женщина есть привилегированное место, исходя из которого может быть деконструировано западное фаллоцентрическое мышление. Женственное (которое не обязательно совпадает с реальными женщинами) рассматривается как отрицание фаллического и, таким образом, как привилегированное средство утопических видений. Здесь, пожалуй, проблема в том, что снова женственность определяется в отношении к мужественности. Двусмысленная игра Деррида с термином «гимен» иногда выглядит как присвоение им «женщины» в целях деконструкции. Хотя идея «сущности» не одобряется в постструктуралистской теории, программа *écriture féminine*, которая вырастает из тех же корней, действительно иногда приводит к эссенциалистским позициям. Для Элен Сиксу женское письмо означает «письмо тела», которое широко критиковали, поскольку усматривали в нем биологический редукционизм. Редукцию женственности к биологическим функциям действительно можно найти в отдельных местах сочинений Сиксу, особенно когда она использует телесные метафоры текучести. И тем не менее в текстах Сиксу все еще остается очевидным, что женское тело символизирует инстинктивные побуждения и желание, возникающие из бессознательного, причем и те и другое встраиваются в письмо.

Во французской феминистской теории проводится тончайшая разграничительная линия между подходами, предлагающими активную критику нынешних идеологий, и подходами, которые призывают к нарциссическому возврату к симбиотической целостности. Инициаторы размышлений об *écriture féminine* исполняют головокружительные пируэты, которые удерживают их от впадения в тупой эссенциализм. В руках их последователей эти идеи о «женском голосе» приближаются порой к предписывающим взглядам на то, каким должно быть женское письмо. Буквальное восприятие телесных метафор и утверждение, что обращение к телу необходимо, поскольку оно выступает как неколонизированное пространство, куда женщины могут вернуться, в высшей степени сомнительны. Многие перформансы женщин-художниц сделали достаточно очевидным, что женское тело закодировано культурой. Ударение на письме во французской теории и ее концептуальные

корни в языке ставят интересную задачу: перенести *écriture féminine* в другие формы искусства и выяснить, ограничит ли это женщин рамками биологической детерминации.

## II

До сих пор мои рассуждения кружились вокруг эссенциалистского уклона термина «женская/женственная эстетика». Если невозможно, как я утверждала, упорядочить гендерное различие, проведя грань между «подлинным» и «насажденным» различием, то не следует ли нам вообще оставить этот вопрос? Если мы смогли довольствоваться утверждением, что в женском искусстве задействована другая чувственность, которую невозможно определить, тогда почему мы не оставляем попыток определить ее?

Простейший ответ состоит в том, что миф о неотчужденном выражении гендерной и сексуальной идентичности должен обязательно стоять за утопической программой вроде феминистской политики и что едва ли возможно не связывать с ней вполне конкретных фантазий. Такой миф выражается даже в исторических исследованиях о подавлении женщин и может обнаруживаться как некий «исчезающий момент» в тех самых аргументах, которые приводятся против эссенциалистских точек зрения. Хотя мы знаем, что «аутентичная» женственность вообще не может получить полного социального выражения, мы должны быть уверены в некой смутной утопии в основаниях, в идее не только того, *от* чего мы хотим освободиться, но также того, *для* чего мы хотим освободиться (это очень похоже на марксистские утопические теории<sup>4</sup>). Общее желание, стоящее за всеми феминистскими устремлениями, безусловно, вскормлено бессознательным, в котором упомянутые мной противоречия и сложности не обязательно должны быть всегда представлены. Необходимо понять, конечно, что миф о женщине, возникающий из всех неблагоприятных условий, развился как таковой именно в этих условиях, которые длились столетиями; он иррационален, но приятен. Многие современные женские романы, например, содержат качества этого мифа, которые иногда не гармонируют с другими уровнями текста.

Есть еще одна, более сложная и убедительная, причина того, почему нелегко полностью отказаться от поисков женственности. Она лежит в понятии субъективности. Ведь субъективность — как ее стали понимать, по крайней мере начиная с Лакана, — есть нечто сложное, состоящее из того, что выражается через символический порядок, и того, что восходит к до-

эдипову и дословесному опыту, с бессознательным, прорывающимся сквозь трещины и разрывы того, что выражено в языке. Искусство есть привилегированная область, где субъект изучается в развитии, и искусство, более того, рассматривается как основная область, где вероятнее всего можно встретить эти разрывы в символическом порядке. Благодаря возможностям игры и социально отведенному ему пространству художник меньше связан с социальным порядком (и в то же время наделен меньшей социальной властью). Воображаемое есть внутренняя сфера, где все эти противоречия — а они суть противоречия, поскольку эти уровни часто конфликтуют друг с другом, — могут выразиться более полно, чем в любом другом социальном контексте. В самом общем виде проблемы субъективности относятся как к художникам и художницам, так и к их творчеству. И, безусловно, в наибольшей степени они касаются художников-мужчин, особенно писателей-модернистов. Различие, однако, связано с тем фактом, что, как мы знаем, символический порядок предлагает каждому полу весьма разные и неравные ценности, которые представляют дополнительные сложности для женщины-художницы. Социальные определения женственности и женское сексуальное удовольствие, например, — не одно и то же, и всякая альтернативная идея «женственности», которая не согласуется с социально признанной, неизбежно навлекает на себя серьезные санкции. Таким образом, женская субъективность создает основные противоречия и вызывает неизбежные трения между желанием и социальными кодами.

Анализу сексистских структур в символическом порядке было посвящено гораздо больше исследований, чем выявлению сексуального различия в довербальной и доэдиповой областях, которые, как принято думать, меньше подвержены историческому изменению. И все-таки имеются ценные результаты в изучении этих последних, такие, как теории Нэнси Чодороу и различные попытки переформулировать фрейдистские взгляды в феминистских терминах. Бессознательное желание, семиотика (в том неструктуралистском, «доэдипальном» значении, которое вкладывает в это понятие Юлия Кристева и которое Элизабет Гросс определяет как «сырой материал сигнификации». — *Прим. ред.*) и телесное наслаждение получили разные теоретические осмысления. Но в большинстве теорий они представляются как сила, которая порождает сущностное сексуальное различие. Оно, однако, никогда не может быть определено, поскольку может быть только выражено посредством символических форм и, таким

образом, неразрывно связано с ними. Джульет Митчел подчеркивает этот аспект, когда критикует Кристеву. Она ставит целью дальнейшую историзацию субъекта и подвергает сомнению существование разрушительной силы, которая имеет совершенно иной статус, нежели символическое, хотя она и начинается со сходных идей о субъективности. То, что Кристева называет «истерическим голосом», является, согласно Митчел, «мужским языком женщин, говорящих о женском опыте»<sup>5</sup>. Таким образом, женщины рассматриваются как говорящие изнутри патриархатного дискурса, а не из источника, внешнего фаллоцентристским символическим формам. Обе позиции принимают в расчет развивающегося субъекта как арену борьбы. В этой аргументации я хочу подчеркнуть фундаментальную «неразрешимость», обступающую сущностные и исторически изменчивые компоненты субъективности.

Если мы продолжим перечитывать тексты писательниц в свете этой перспективы, это будет стимулировать критическую мысль. Зигрид Вейгель определила женскую субъективность с помощью оптического образа: это взгляд писательницы сразу в двух направлениях, косоглазие, дефект, но в то же время шанс, поскольку иначе женщина вообще не увидела бы то, что может по крайней мере мельком увидеть одним глазом.

### III

По всем причинам, которые я привела выше, я уверена, что важно стремиться не к «женской», а к «феминистской» эстетике. Вторая требует размышления над первой. Она принимает во внимание сложности субъективности, и феминистские исследования эстетической теории с необходимостью нацелены на критику традиционных посылок. Мы должны осознать тот парадокс, что невозможна никакая достоверность относительно того, что является женским в искусстве, но что мы должны продолжать поиски этой достоверности. «Феминистский» предполагает некие убеждения, которые сопряжены с историческим моментом и его конкретными потребностями. Статьи в этой книге (имеется в виду сборник «Feminist Aesthetics». — *Прим. ред.*) показывают, что каждая область искусства должна решать собственные проблемы. Например, в музыке, больше чем в литературе, все еще очень важно продолжать анализировать различные причины исключения женщин из профессий композитора и дирижера. В архитектуре столь многие практические проблемы требуют решения и обсуждения — такие, как насилие на улицах или идеология

нуклеарной семьи, — что вопрос об эстетических формах оказывается второстепенным (хотя и важным). Институты, посредством которых организуется каждая форма искусства, и используемый ею художественный язык приводят к ряду вопросов, отличных от тех, которые обычно обсуждаются по отношению к литературе. В любом случае это разнообразие подчеркивает, что вовне остается много такого, что надо сделать, помимо необходимых размышлений над внутренней областью борьбы в женском развивающемся субъекте.

Поскольку этот миф искусства *вообще*, литературы и т.д. продолжает существовать в том виде, в каком он дошел до наших дней, феминистская эстетическая теория должна утверждать, что все исследования искусства должны быть *всецело гендерными*. Я знаю, что это утверждение будет крайне непопулярным среди моих знакомых художниц. Ведь одно из самых настойчивых требований, выражаемых многими из них, — это требование, чтобы понятие «гендер» трактовалось как неуместное или по крайней мере маргинальное. Столетиями художницы сталкивались с Искусством, казалось, нейтральным по отношению к их социальному полу, но фактически мужским; их творчество отставлялось в сторону как «женское искусство», и статус этого последнего имел за собой жесткие стереотипы относительно женщин. Почему сейчас, спрашивают художницы, когда институты стали вроде более «толерантными» и открытыми для них, они должны сознательно показывать, что они рисуют, пишут, создают музыку, строят и снимают кино *как женщины*? Хотя я могу понять, что их требование должно восприниматься серьезно, как следствие идеологий, сопутствующих понятию «женского искусства», что-то, наверное, является глубоко ошибочным, если художница (или критик) чувствует, что она должна подавлять свой гендер.

Подлинно *гендерная* перспектива должна означать, что пол (мужской или женский) художника и критика принимается во внимание. Она предполагает также их связь с гендерными ценностями в институциях и применяемых ими теориях. Нелишне подчеркнуть, что невозможно деконструировать миф о гендерной нейтральности в искусстве, если в то же время мужчины-художники и критики не вырабатывают сознания собственного гендера. Если они этого не делают, то мы должны будем разъяснить им, что нормы, которые они называют «естественными» или «общими», не являются очевидными. Иначе женщины-художницы по-прежнему вынуждены будут или стучаться в дверь Искусства с просьбой впус-

тить их, или установить изолированные сферы искусства для-женщин, если они не хотят совсем замолчать. То же самое относится, конечно, и к женщинам-критикам. Коль скоро мы анализируем *как женщины*, имеющие собственные интересы и обладающие определенными навыками (выработавшимися в том положении, в котором мы исторически находились), любой как бы гендерно-нейтральный и непредубежденный институт-университет реагирует так, словно его смертельно оскорбили. Он использует собственную замысловатую сеть обыкновений и милых маленьких санкционирующих жестов, которые тем не менее часто заканчиваются исключением. Призыв Гизелы Брейтлинг к радикально измененному понятию универсальности указывает, я уверена, на будущую стадию, которой невозможно достичь, если не пройти через столь же радикальное введение гендера в до сих пор «незатронутые» области.

### Примечания

<sup>1</sup> Rich A. On Lies, Secrets, and Silence. London, 1980. P. 78.

<sup>2</sup> Введение Хелке Зандер к кн.: Nabakowski G., Sander H., Gorsen P. Frauen in der Kunst. Frankfurt, 1980. S. 12.

<sup>3</sup> Du Plessis R. For the Etruscans: Sexual Difference and Artistic Production – The Debate Over a Female Aesthetics // The Future of Difference / Ed. H. Eisenstein, A. Jardine. Boston, 1980. P. 151.

<sup>4</sup> См., напр.: Jameson F. The Political Unconscious. London, 1981.

<sup>5</sup> Mitchell J. Femininity, Narrative and Psychoanalysis // Women: The Longest Revolution. London, 1984. P. 290.

Данное эссе помещает практики шести феминистских художниц, в основном из Нью-Йорка, в контекст теоретических споров о постмодернизме: это Дара Бирнбаум, Барбара Крюгер, Луиза Лолер, Шерри Левайн и Марта Рослер. Хотя эссе отражает антиэссенциалистскую позицию, за которую ратовали прежние феминистки, Барри, Флиттерман-Льюис и Мэри Келли, рекомендуя интертекстуальные/скриптовизуальные практики как форму феминистского теоретически продвинутого авангарда, Оуэнс прежде всего обращает внимание на пересечение феминистских споров о репрезентации с высказываниями постструктуралистских теоретиков по той же проблематике и с постмодернистскими теориями современной культуры как децентрированной, аллегорической и шизофренической. Он признает безразличие к (гендерному) различию среди мужчин-теоретиков постмодернизма, несмотря на их выступления в пользу слома господства, (мета)нарративы и новый плюрализм в языке и культуре. Свою критику он распространяет и на собственный ранний текст о Лори Андерсон, ратуя за необходимость внимания к гендерному различию в модернистской/постмодернистской дискуссии о практиках современного искусства и за признание присутствия в нем феминизма как важного определяющего фактора. Настойчивое внимание феминизма к гендерному различию, его реконструкция изображений вопреки норме и убеждение, что не существует единственного теоретического дискурса — однозначной риторики господства, — вот три ключевые черты, помещающие феминизм как постсовременный дискурс, несмотря на его несоизмеримость с другими аспектами, очерченными такими теоретиками постсовременности, как Жан-Франсуа Лиотар и Фредрик Джеймисон. Феминистские художественные практики связывают привилегирование зрения с сексуальной привилегией (например, у Лоры Малви), и их работа направлена на дестабилизацию этой привилегии отказом от предопределенных смыслов и идентичностей — именно этим чертам он уделяет наибольшее внимание в сборнике своих избранных текстов.

К.Д.

Крэйг Оуэнс

## Дискурс других: феминистки и постмодернизм

Постсовременное знание [le savoir postmoderne] не просто инструмент власти. Оно обостряет нашу восприимчивость к различиям и увеличивает нашу терпимость к несоизмеримости.

*Ж.-Ф. Лиотар. Состояние постмодерна*

Децентрированный, аллегорический, шизофренический... — как бы мы ни диагностировали его симптомы, пост-

\* Опубликовано: Foster H. (ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985. Печатается с разрешения наследников автора.

модернизм обычно трактуется своими протагонистами и равным образом антагонистами как кризис культурного авторитета, в особенности авторитета, которым наделялась западноевропейская культура и ее институты. Что гегемония европейской цивилизации близится к закату — едва ли новость: по крайней мере с середины 1950-х гг. мы начали понимать необходимость взаимодействия с другими культурами иначе, чем через шок завоевания и господства. Среди отражающих этот процесс текстов — обсуждение Арнольдом Тойнби в восьмом томе своего монументального «Постижения истории» конца современной эры (начавшейся, как считает Тойнби, в конце XV в., когда Европа начала распространять свое влияние на обширные территории и людские массы за своими пределами) и начала новой, собственно постсовременной эпохи, характеризующейся сосуществованием различных культур. В этом контексте можно также процитировать Клода Леви-Стросса, критика западного этноцентризма, как и критику этой критики Жаком Деррида в его книге «О грамматологии». Но самое, вероятно, красноречивое свидетельство конца западного верховенства принадлежит Полю Рикёру, который уже в 1962 г. писал, что «открытие множественности культур никогда не бывает безобидным переживанием».

Когда мы обнаруживаем, что существует несколько культур вместо лишь одной, и, стало быть, в момент, когда мы признаем конец своего рода культурной монополии, неважно, иллюзорной или реальной, наше собственное открытие угрожает разрушить нас. Внезапно оказывается возможным, что существуют лишь *другие*, что мы сами — «другой» среди других. Теряется всякий смысл, теряется цель, и можно блуждать среди цивилизаций, словно среди останков и руин. Все человечество становится воображаемым музеем: куда отправиться в этот уикенд — посетить ли ангорские развалины или прогуляться в копенгагенский Тиволи? Мы легко можем представить недалекое будущее, когда любой мало-мальски обеспеченный человек будет сколько угодно выезжать из своей страны, чтобы вкушать собственную национальную смерть в нескончаемом, бесцельном путешествии<sup>1</sup>.

В последнее время мы начали понимать это состояние как постсовременное. Рикёровский диагноз удручающих эффектов недавней утраты господства нашей культурой предвосхищает и меланхолию, и эклектизм, понижывающие современную культурную продукцию, не говоря о ее навязчиво разрекламированном плюрализме. Ведь плюрализм приуменьшает нас, заставляет быть другим среди других; это не признание

различия, но редукция к различию и далее, к абсолютному безразличию, эквивалентности, взаимозаменяемости (Жан Бодрийяр называет это «имплозией»). На кону оказывается, таким образом, не только гегемония западной культуры, но также наша идентичность (наше ощущение ее) как культура. Две эти ставки, однако, столь тесно переплетены (как научил нас Фуко, полагание Другого есть необходимый момент в консолидации, инкорпорации любого культурного тела), что оказывается возможным предполагать: на самом деле наши притязания на верховенство опрокинуло осознание того факта, что наша культура не так уж однородна и монолитна, как мы некогда о ней думали. Иными словами, причины заката современности — по крайней мере с точки зрения того, как Рикёр описывает его эффекты, — лежат настолько же внутри, как и вовне. Рикёр, однако, обращает внимание лишь на различие вовне. А как насчет различия внутри?

В современный период авторитет творения искусства, его претензия на представление какого-то аутентичного видения мира опирались не на его уникальность или неповторимость, как это часто заявляется; скорее, этот авторитет основывался на всеобщности, которую современная эстетика приписывала *формам*, используемым для репрезентации видения, помимо и поверх различий в содержании, обусловленных производством творений в конкретных исторических условиях<sup>2</sup>. (Например, Кант требует, чтобы суждение вкуса было всеобщим, т.е. универсально сообщаемым, чтобы оно выводилось из «глубоко укорененных и равно присущих всем людям оснований, определяющих их согласие в оценке форм, в которых им даны объекты».) Постмодернистское творение не только отвергает такого рода авторитет, оно также активно стремится подорвать любые подобные притязания: отсюда его общий деконструктивистский прицел. Все недавние исследования «выразительного аппарата» визуального представления — его полюсов отправки и получения — подтверждают, что репрезентационные системы Запада допускают только одно видение — видение конституирующего мужского субъекта, или, точнее, они постулируют субъект представления как абсолютно центрированный, унитарный, маскулинный<sup>3</sup>.

Постмодернистское творение пытается взорвать убаюкивающую стабильность этой господствующей позиции. Конечно, та же нацеленность приписывалась такими авторами, как Юлия Кристева и Ролан Барт, *модернистскому* авангарду, который своим использованием гетерогенности, прерывности, глоссолалии и т.д. предположительно вызвал кризис субъекта

представления. Но авангард пытался превзойти репрезентацию в пользу презентации, присутствия и непосредственности; он провозгласил автономию означающего, его освобождение от «тирании означаемого»; постмодернисты, напротив, обличают тиранию *означающего*, насильственность его закона<sup>4</sup>. (Лакан говорил о необходимости подвергаться «осквернениям» означающего; не стоит ли нам, скорее, поинтересоваться, кто в нашей культуре оскверняется означающим?) Не так давно Деррида предостерег против безоглядного осуждения репрезентации не только потому, что такое осуждение может предстать призывом к реабилитации присутствия и непосредственности и тем самым послужить интересам наиболее реакционных политических течений, но и — что, возможно, важнее, — потому что вещь, которая превосходит, «преступает фигуру любой возможной репрезентации», в конечном счете может оказаться не чем иным, как... законом. И это обязывает нас, заключает Деррида, «мыслить совершенно *отличным образом*»<sup>5</sup>.

Именно на юридической границе между тем, что может быть представлено, и тем, что не может, разыгрывается постмодернистское действие — не с целью выйти за пределы репрезентации, но чтобы разоблачить систему власти, авторизующую определенные представления и в то же время блокирующую, запрещающую, обесценивающую другие. В числе изъятых из западной репрезентации, чьим представлениям отказано в какой-либо законности, — женщины. Исключенные из репрезентации самой ее структурой, они возвращаются в нее в качестве фигуры — или представления — непредставимого (Природы, Истины, Возвышенного и т.д.). Этот запрет главным образом относится к женщине как субъекту и редко как объекту репрезентации, поскольку, конечно же, нет недостатка в *изображениях женщин*. Но, получая изображение в господствующей культуре, женщины были представлены неким отсутствием внутри нее, как отмечает Мишель Монрелэ, когда задается вопросом, «не был ли психоанализ сформулирован именно с целью подавления женственности (путем производства ее символической репрезентации)»<sup>6</sup>. Чтобы говорить, представлять себя, женщина принимает мужскую позицию; возможно, именно поэтому женственность часто ассоциируется с маскараром, с ложной репрезентацией, симуляцией и соблазном. Фактически Монрелэ определяет женщин как «крах репрезентации»: им не только нечего терять — их невключенность в западную репрезентацию демонстрирует пределы последней.

Здесь мы наталкиваемся на очевидное пересечение феминистской критики патриархата и постмодернистской критики репрезентации; настоящее эссе — попытка в общих чертах исследовать импликации этого пересечения. Я не стремлюсь постулировать идентичность между этими двумя критиками; не собираюсь и сталкивать их в отношении антагонизма или противопоставления. Скорее, рискнуть пройти небезопасным фарватером между постмодернизмом и феминизмом меня подвигло желание привнести вопрос о сексуальном различии в полемику по поводу модернизма/постмодернизма, полемику, которая до сих пор оставалась скандально без-различной<sup>7</sup>.

### «Примечательный недосмотр»<sup>8</sup>

Несколько лет назад я начал второе из двух эссе, посвященных аллегорическому импульсу в современном искусстве — импульсу, который я определил как постмодернистский, — с обсуждения мультимедийного представления Лори Андерсон «Американцы в движении» (*Americans on the Move*)<sup>9</sup>. Посвященное передвижению как метафоре коммуникации — переноса смысла из одного места в другое, — представление главным образом сводилось к словесному комментарию видеоизображений, проецируемых на экран за спинами исполнителей. Где-то в начале Андерсон представила схематическое изображение женщины и обнаженного мужчины с поднятой в приветствии правой рукой, украшавшее космический корабль «Пионер». Вот что она нашла нужным сказать по поводу этой картинки; обращаю внимание, что сказано это было отчетливо мужским голосом (голосом самой Андерсон, пропущенным через синтезатор, который опустил его на октаву, — своего рода электронный вокальный транвестизм):

«В нашей стране мы посылаем картинки нашего языка знаков в открытый космос. На этих картинках говорят нашим языком знаков. Как бы они не подумали, что его рука все время так крепится к телу. Или вы считаете, что они прочтут наш язык знаков? В нашей стране *пока* выглядит в точности как *привет*».

Вот мой комментарий к этому отрывку: «Две альтернативы: либо внеземной получатель этого послания предположит, что это просто картинка, т.е. аналогическое подобие человеческой фигуры, в каком-то случае он может логически заключить, что земляне мужского рода ходят с постоянно подня-

той вверх правой рукой. Либо он каким-то образом догадается, что этот жест адресован ему, и попытается прочесть его, в каком случае он зайдет в тупик, поскольку один и тот же жест означает и приветствие, и прощание, и любое прочтение его должно метаться между этими двумя крайностями. Тот же самый жест может также означать “Стой!” или изображать принесение клятвы, но текст Андерсон не рассматривает эти две альтернативы, поскольку речь не о двусмысленности, не о множественных смыслах, порождаемых одним-единственным знаком; скорее, о двух *ясно определенных, но взаимно несовместимых* прочтениях, вступающих в слепую конфронтацию таким образом, что исключается возможность выбора одного из двух».

Этот анализ поражает меня как пример грубой критической небрежности. Захваченный стремлением переписать текст Андерсон в терминах спора по вопросу определенного смысла против неопределенного, я кое-что упустил — кое-что настолько очевидное, настолько «естественное», что в то время могло показаться не заслуживающим комментария. Сегодня мне так уже не кажется. Ведь речь идет, конечно же, об образе полового различия или, скорее, половой дифференциации, согласно распределению фаллоса — обозначенного и повторно обозначенного правой рукой мужчины, которая кажется не столько поднятой, сколько эрегировавшей в приветствии. Однако я попал близко к «истине» изображения, когда предположил, что земляне, возможно, ходят с чем-то постоянно поднятым — близко, но не в десятку. (Отличалось бы мое прочтение — или оказалось бы менее без-различным, — знай я тогда, что когда-то Андерсон занималась тем, что делала снимки мужчин, пристававших к ней на улице?<sup>10</sup>) Как и все репрезентации полового различия, производимые нашей культурой, это образ не просто анатомического различия, но приписываемых ему ценностей. Фаллос здесь означающее (т.е. служит репрезентацией субъекта для другого означающего); по сути, это привилегированное означающее, означающее привилегии, власти и престижа, принадлежащих мужчине в нашем обществе. Как таковое оно обозначает эффекты обозначения вообще. Ибо в этом (лакановском) изображении, избранном для представления обитателей Земли внеземному Другому, мужчина — вот кто говорит, вот кто представляет человечество. Женщина лишь представлена; за нее (как всегда) все уже сказано.

Сейчас я снова возвращаюсь к этому отрывку не просто для того, чтобы поправить свой собственный примечатель-

ный недосмотр, но и — это важнее — чтобы указать на слепое пятно наших дискуссий по поводу постмодернизма вообще: нашу неспособность принять во внимание проблему полового различия — не только в обсуждаемых нами предметах, но также и в самом нашем способе выражения<sup>11</sup>. Каким бы ограниченным ни было его поле исследования, каждый дискурс о постмодернизме — по крайней мере, поскольку он стремится объяснить некоторые недавние мутации в этом поле — надеется на достижение статуса всеобщей теории современной культуры. Среди наиболее значимых новшеств последних десяти лет — может статься, и *само* значимое — появление почти в каждой сфере культурной деятельности специфически феминистской практики. Уйма усилий была затрачена на восстановление в правах и переоценку прежде маргинализованного или недооцененного творчества; повсюду этот проект сопровождался энергичным созданием новых работ. Как замечает одна из участниц этого движения Марта Рослер, оно в значительной степени способствовало развенчанию привилегированного статуса, которого модернизм требовал для произведения искусства: «Интерпретация смысла и социального истока и укорененности этих [ранних] форм помогла подорвать модернистскую догму об отделенности эстетического от остальной человеческой жизни, и анализ гнета по видимости немотивированных форм высокой культуры сопутствовал этой работе»<sup>12</sup>.

И все же, несмотря на то что один из наиболее заметных аспектов нашей постсовременной культуры — присутствие настойчивого феминистского голоса (термины *присутствие* и *голос* я использую намеренно), теории постмодернизма склонны были либо игнорировать, либо подавлять этот голос. Отсутствие обсуждений полового различия в работах о постмодернизме, как и тот факт, что немногие женщины включились в полемику вокруг модернизма/постмодернизма, наводит на мысль, что постмодернизм — возможно, еще одно мужское изобретение, разработанное с целью исключить женщин. Тем не менее я бы хотел выдвинуть предположение, что акцентирование женщинами различия и несоразмерности может оказаться не просто совместимым с постсовременным мышлением, но и предстать одной из его инстанций. Постсовременное мышление — это уже не бинарное мышление (по замечанию Лиотара, который пишет: «Мышление посредством оппозиций не соответствует наиболее живым образцам постсовременного мышления [le savoir postmoderne]»<sup>13</sup>). Критикой би-

наризма иной раз пренебрегают как интеллектуальным поветрием; однако это интеллектуальный императив, поскольку иерархическая оппозиция маркированных и немаркированных терминов (решающее/разделяющее отсутствие/присутствие фаллоса) — господствующая форма как репрезентации различия, так и оправдания его подчиненности в нашем обществе. В таком случае нам нужно научиться мыслить различие без противопоставления.

Хотя симпатизирующие критики-мужчины с уважением относятся к феминизму (давняя тема: уважение к женщинам)<sup>14</sup> и желают ему успеха, они в целом отклонили диалог, в который их пытаются вовлечь их коллеги-женщины. Иногда феминисток обвиняют в том, что они заходят слишком далеко, иногда — в том, что недостаточно далеко<sup>15</sup>. Феминистский голос обычно рассматривается как один из многих, его настаивание на различии — как свидетельство плюрализма времени. Таким образом, феминизм быстро ассимилируется с целой цепочкой движений за освобождение и самоопределение. Вот один из недавно составленных видным критиком-мужчиной перечней: «этнические группы, соседские движения, феминизм, различные течения “контркультуры” и альтернативного стиля жизни, армейское диссидентство рядовых и сержантов, студенческие движения, движения одной конкретной проблемы». Эта за уши притянутая коалиция не только сам феминизм трактует как нечто монолитное, тем самым подавляя его множественные внутренние различия (эссенциалистский, культуралистский, лингвистический, фрейдистский, антифрейдистский...); она также постулирует объемную недифференцированную категорию «различия», с которой могут быть ассимилированы все маргинализованные и угнетаемые группы и для которой женщины могут послужить эмблемой, как *pars totalis* (еще одна старая тема: женщина характеризуется отсутствием полноты, цельности). Но своеобразии феминистской критики патриархата тем самым отрицается, вместе со своеобразием всех прочих форм противостояния сексуальной, расовой и классовой дискриминации. (Рослер предостерегает против использования женщины как «замещающего символа всех маркеров различия», замечая, что «оценкой творчества женщин, чьим объектом является угнетение, исчерпывается рассмотрение всех видов угнетения».)

Более того, мужчины выказывают мало желания заниматься вопросами, поставленными на критическую повестку женщинами, если только эти вопросы не были прежде ней-

трализованы — хотя и это тоже проблема ассимиляции: с уже известным, уже написанным. В «Политическом бессознательном» (Political Unconscious), если взять лишь один пример, Фредрик Джеймисон призывает к «переучету оппозиционных голосов черной и этнической культур, женской и голубой литературы, “наивного” и маргинализованного народного искусства и тому подобного» (таким образом, культурная продукция женщин анахронически отождествляется как народное искусство), но он тут же вносит изменения в этот призыв: «Утверждение таких негегемонных голосов остается неэффективным, — говорит он, — если они не *переписаны* прежде в терминах подходящего им места в диалогической системе социальных классов»<sup>16</sup>. Определенно классовые детерминанты сексуальности — и сексуального угнетения — слишком часто упускались из виду. Однако сексуальное неравенство не может сводиться к моменту экономической эксплуатации — обмену женщинами между мужчинами — и объясняться только в терминах классовой борьбы; переворачивая утверждение Рослер, исключительное внимание к экономическому угнетению может исчерпать рассмотрение других форм угнетения.

Заявлять, что разделение полов несводимо к разделению труда, — значит рисковать развести по полюсам феминизм и марксизм; эта угроза реальна, учитывая по сути своей патриархальный уклон последнего. Марксизм привилегирует характерную именно для мужчин производственную деятельность как *определенно человеческую* деятельность (Маркс: люди «начинают отличаться от животных, как только начинают производить средства своего существования»<sup>17</sup>); женщины, исторически приписанные к сферам непродуктивного или репродуктивного труда, тем самым помещаются вне общества мужчин-производителей, в природное состояние. (Как написал Лиотар, «граница, проходящая между полами, не разделяет две части одной и той же социальной сущности»<sup>18</sup>.) Однако речь не просто об угнетающем качестве марксистского дискурса, но о его тотализирующих амбициях, его претензии на объяснение любой формы социального опыта. Впрочем, претензия характерна для любого теоретического дискурса — это одна из причин, по которой женщины часто осуждают его как фаллократический<sup>19</sup>. Женщины не всегда, и не просто, отвергают теорию саму по себе, как предположил Лиотар, приоритет, отданный ей мужчинами, ее жесткое противопоставление практическому опыту. Скорее, они ставят под вопрос дистанцию, которую она поддерживает между собой и своими объекта-

ми, — дистанцию, которая опредмечивает и обосновывает отношение господства.

На самом деле в результате гигантского усилия по пересмотру понятий, необходимого для предотвращения фаллологического рецидива в их собственном дискурсе, многие художницы-феминистки сформировали новый (или обновленный) альянс с теорией — наиболее выгодно, вероятно, с трудами женщин, испытавших влияние лакановского психоанализа (Люси Иригарэ, Элен Сиксу, Монрелэ...). Многие из этих художниц и сами сделали немалый вклад в теорию: например, эссе режиссера Лоры Малви о «Визуальном удовольствии и нарративном кино» (1975) породило бурную критическую дискуссию о маскулинности кинематографического взгляда<sup>20</sup>. Под влиянием психоанализа или вне его художницы-феминистки часто рассматривают критическое или теоретическое письмо как важную арену для стратегического вмешательства: критические тексты Марты Рослер о документальной традиции в фотографии — в числе лучших в этой области — составляют важнейший компонент ее деятельности как художницы. Конечно, многие модернистские художники делали тексты о собственной художественной продукции, однако письмо почти всегда считалось лишь дополнением к их основной работе как художников, скульпторов, фотографов и т.д.<sup>21</sup>; напротив, своеобразная одновременная активность на множестве фронтов, характерная для многих феминистских практик, — это постмодернистский феномен. И одна из вещей, которым он бросает вызов, — это свойственное модернизму жесткое противопоставление художественной практики и теории.

В то же время постмодернистская феминистская практика может ставить под вопрос теорию, и не только эстетическую теорию. Взять, например, «Послеродовой Документ» (Post-Partum Document, 1973—1979) Мэри Келли, произведение искусства в 6 разделах, 165 частях (не считая примечаний), использующее множество способов репрезентации (литературный, научный, психоаналитический, лингвистический, археологический и т.д.) для документирования первых шести лет жизни ее сына. Отчасти архив, отчасти выставка, отчасти история болезни, «Послеродовой Документ» — это также и вклад в лакановскую теорию, как и ее критика. Начатая серией диаграмм, взятых из «Ecrits» (диаграмм, которые Келли представляет как *картинки*), работа вполне может быть (превратно) прочитана как прямолинейное применение или иллюстрация психоанализа. Но скорее это материнское сканирование

Лакана, сканирование, которое в конечном счете вскрывает примечательный недосмотр в лакановском нарративе отношения ребенка к матери — конструкцию материнских фантазий в отношении ребенка. Таким образом, «Послеродовой Документ» оказался полемической работой, поскольку здесь представлено свидетельство *женского* фетишизма (разного рода замены, либидинально вкладываемые матерью с целью опровергнуть отделение от ребенка); тем самым Келли вскрывает лауну в теории фетишизма — перверсии, до сих пор резервированной за мужчинами. Работа Келли — не антитеория; скорее, как свидетельствует использование ею множественных репрезентационных систем, она демонстрирует, что ни один нарратив не может объяснить все аспекты человеческого опыта. Или, как выразилась сама художница, «нет никакого единого теоретического дискурса, который сумел бы предложить объяснение всех форм социальных отношений и любой разновидности политической практики»<sup>22</sup>.

### **A la recherche du récit perdu\***

«Никакого единого теоретического дискурса...» — эта феминистская позиция также есть своего рода постсовременное состояние. Действительно, Лиотар диагностирует *родовое* постсовременное состояние как такое, в котором *grand récits* современности — диалектика Духа, освобождение рабочего, накопление богатства, бесклассовое общество — все потеряло доверие. Лиотар определяет дискурс как современный, когда тот апеллирует для оправдания своей легитимности к одному из этих *grand récits*; итак, приход постсовременности сигнализирует о кризисе легитимирующей функции нарратива, его способности навязывать консенсус. Нарратив, отмечает он, оказался оторван от своей стихии — «великих опасностей, великих путешествий, великой цели». Вместо этого он «рассеялся облаками лингвистических частиц — нарративных, но также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т.д., — каждая со своей собственной прагматической валентностью. Сегодня любой из нас живет в непосредственном соседстве со множеством подобных частиц. Мы не обязательно образуем устойчивые языковые сообщества, а свойства тех, что мы образуем, не обязательно отличаются сообщаемостью»<sup>23</sup>.

\* В поисках утраченного нарратива. — *фр.*

Однако Лиотар не оплакивает уход современности, даже несмотря на то, что его собственная деятельность как философа оказывается поставленной на карту. «Для большинства людей, — пишет он, — ...ностальгия по утраченному нарративу [le récit perdu] — дело прошлого»<sup>24</sup>. В «большинство людей» не входит Фредрик Джеймисон, хотя он диагностирует постсовременное состояние в похожем ключе (как утрату социальной функции нарратива) и проводит различие между модернистскими и постмодернистскими произведениями искусства по критерию их рознящихся отношений к «“истиносодержанию” искусства, его притязанию на обладание некоторой истиной или эпистемологической ценностью». Его описание кризиса в модернистской литературе метонимически переносимо и на кризис самой современности:

«В наиболее живом виде опыт модернизма означал не принадлежность к какому-то особому историческому движению или процессу, но “шок от открытия”, присягание и следование его индивидуальным формам посредством серии “религиозных обращений”. Человек не просто читал Д.Г.Лоуренса или Рильке, смотрел Жана Ренуара или Хичкока, или слушал Стравинского, как отличительные проявления того, что сегодня мы называем модернизмом. Скорее, человек читал все работы конкретного писателя, узнавал стиль и феноменологический мир, в который обращался... Это, однако, означало, что опыт одной формы модернизма оказывался несовместимым с опытом другой, так что человек входил в один мир лишь ценой отказа от другого... Кризис модернизма наступил, когда внезапно стало ясно, что “Д.Г.Лоуренс” — это все-таки не абсолют, не раз и навсегда достигнутая фигурация истины мира, а лишь один язык искусства среди других, лишь одна полка в головокружительно огромной библиотеке»<sup>25</sup>.

Хотя читавший Фуко, возможно, поместит это осознание скорее у истока модернизма (Флобер, Мане), чем в его завершении<sup>26</sup>, джеймисоновское объяснение кризиса современности производит на меня сильнейшее впечатление как одновременно убедительное и проблематичное — проблематичное, поскольку убедительное. Подобно Лиотару, он бросает нас в радикальный ницшеанский перспективизм: каждое творение представляет не просто разный взгляд на один и тот же мир, но соотносится с каким-то совершенно другим миром. Однако, в отличие от Лиотара, он делает это с намерением выволить нас из этого перспективизма. Для Джеймисона утрата нарратива равнозначна утрате нашей способ-

ности локализовать самих себя исторически; отсюда его диагноз постмодернизма как «шизофренического» явления, т.е. характеризуемого рухнувшим чувством темпоральности<sup>27</sup>. Так, в книге «Политическое бессознательное» он призывает к возрождению не просто нарратива как «социально символического акта», но специально того, что он называет марксистским «царь-нарративом» — истории «коллективной борьбы человечества за вызволение царства Свободы из царства Необходимости»<sup>28</sup>.

*Царь-нарратив* (master narrative) — как же еще перевести лиотаровский *grand récit*? И в этом переводе мы распознаем термины другого анализа кончины современности — анализа, который говорит не о несовместимости различных современных нарративов, а наоборот, об их фундаментальной сплоченности. Ибо что сделало *grand récits* современности царь-нарративами, если не тот факт, что все они были нарративами господства, повествованиями о человеке, ищущем свой телос в покорении природы? Какую еще функцию играли эти нарративы помимо того, что легитимировали самим себе назначенную миссию западного человека по преобразению всей планеты по собственному образу и подобию? И во что еще вылилось претворение этой миссии, если не в проставление человеком своей печати на все сущее, т.е. в преобразование мира в представление с человеком в роли субъекта. В этом свете, однако, выражение *царь-нарратив* представляется тавтологичным, поскольку любой нарратив, благодаря «своей власти возвышаться над удручающими эффектами разъедающей силы временного процесса»<sup>29</sup>, может быть нарративом возвышения и господства<sup>30</sup>.

В таком случае на карту поставлен не только статус нарратива, но и статус самой репрезентации. Ведь современная эпоха была не только эпохой царь-нарратива, это также была эпоха репрезентации — по крайней мере именно это заявил Мартин Хайдеггер в лекции, прочитанной в 1938 г. во Фрейбурге-в-Брейсгау, а напечатанной только в 1952 г. под заголовком «Время картины мира» (*Die Zeit des Weltbildes*)<sup>31</sup>. По Хайдеггеру, переход к современности осуществился не простой заменой средневековой картины мира на современную, «но, скорее, самим фактом того, что мир становится картиной, и отличается сущность современной эпохи». Для современного человека все сущее существует в репрезентации и через нее. Заявлять подобное — это значит также заявлять, что мир существует лишь в *субъекте* и через него, в субъекте, который верит, что производит мир, производя его репрезен-

тацию: «Основное событие современной эпохи — покорение мира как картины. Слово “картина” означает теперь структурированный образ [Gebild], созданный человеческим производством, которое представляет и ставит перед собой. В таком производстве человек борется за позицию такого особого сущего, которое всему сущему задает меру и предписывает норму».

Так, с «переплетением этих двух событий» — преобразования мира в картину и человека в субъект — «начинается тот род человеческого существования, когда вся область человеческих способностей оказывается захвачена в качестве пространства, где намечается и осуществляется господство над сущим в целом». Ибо что такое представление, как не «удержание и захват» (присвоение), «представляющее противопоставление, опредмечивание, идущее вперед и покоряющее»<sup>32</sup>?

Итак, Джеймисон, когда призывает в своем недавнем интервью к «реконкисте определенных форм репрезентации» (которую он приравнивает к нарративу: «Нарратив, — утверждает он, — это, по-моему, в общих чертах то, что имеют в виду люди, пересказывающие на новый лад обычную постструктуралистскую “критику репрезентации”»<sup>33</sup>), в действительности призывает к реабилитации самого социального проекта современности в полном его объеме. Поскольку марксистский царь-нарратив — это только одна версия среди множества современных нарративов господства (ведь что такое «коллективная борьба за вызволение царства Свободы из царства Необходимости», как не прогрессирующая эксплуатация Земли человечеством?), желание Джеймисона реанимировать (этот) нарратив — типично современное желание, желание *современности*. Это один из симптомов нашего постсовременного состояния, которое сегодня ощущается повсюду как потрясающая утрата господства и тем самым вызывает к жизни разного рода терапевтические программы, как левых, так и правых, для восстановления утраченного. Хотя Лиотар предостерегает — правильно, по-моему — против объяснения метаморфоз в современной/постсовременной культуре прежде всего в качестве эффектов социальных метаморфоз (например, гипотетического пришествия постиндустриального общества<sup>34</sup>), ясно, что утраченное — это в первую очередь не культурное господство, но экономическое, техническое и политическое. Ибо что еще, если не рождение наций Третьего мира, «бунт природы» и женское движение — т.е. голоса покоренных — бросило вызов желанию Запада добиваться все более жесткого господства и контроля?

Симптомы недавней утраты господства видны повсюду в сегодняшней культурной активности — и нигде не заметны так, как в визуальных искусствах. Модернистский проект объединения сил с наукой и технологией для трансформации нашего окружения по рациональным принципам функциональности и полезности (продуктивизм, Баухаус) давно уже заброшен; на его месте мы наблюдаем отчаянную, зачастую истерическую попытку вернуть какое-никакое ощущение господства путем реанимации героической размашистой живописи и монументальной бронзолитейной скульптуры — причем сами медиа отождествляются с культурной гегемонией Западной Европы. Однако современные художники способны в лучшем случае *симулировать* господство, манипулировать его знаками; поскольку в современный период господство неизменно ассоциировалось с человеческим трудом, эстетическая продукция выродилась сегодня в массированное развертывание знаков эстетического труда — к примеру, яростные, страстные мазки. Но такие симулякры господства свидетельствуют лишь о его утрате; фактически современные художники, кажется, вовлечены в коллективный акт опровержения, а опровержение всегда соотносится с утратой... мужественности, вирильности, потенции<sup>35</sup>.

Этому контингенту художников сопутствует другой, отвергающий симуляцию господства в пользу меланхолического созерцания его утраты. Один художник этой категории говорит о «невозможности страсти в культуре, превратившей самовыражение в институцию»; другой — об «эстетическом как о чем-то, что на самом деле имеет отношение к тоске и утрате, а не восполнению». Один художник раскапывает заброшенный жанр пейзажной живописи, но только затем, чтобы позимствовать для своих холстов через имплицитное уравнение между их голыми поверхностями и бесплодными полями, которые он изображает, нечто от истощения самой земли (которое тем самым гламоризуется); другой драматизирует собственные тревоги посредством самой конвенциональной фигуры, какую мужчины изобрели для выражения угрозы кастрации, — Женщины, надменной, отстраненной, неприступной. Надо ли говорить, что эти художники — неважно, опровергают они или же рекламируют свое бессилие, прикидываются героями или жертвами — были тепло приняты обществом, не желающим признавать, что оно оттеснено со своей центральной позиции; это они делают «официальное» искусство, которому, как и породившей его культуре, еще предстоит примириться с собственным обнищанием.

Постмодернистские художники говорят об обнищании — но в совершенно ином ключе. Иногда творчество постмодернистов свидетельствует об умышленном *отказе* от господства, например «Бауэри в двух неадекватных дескриптивных системах» (1974–1975) Марты Рослер, где фотографии Бауэри на фасадах магазинов (район дешевых баров, по названию улицы в Нью-Йорке. — *Прим. ред.*) перемежаются с пучками напечатанных на машинке слов, обозначающих пьянство. Хотя ее фотографии умышленно неказисты, свойственный Рослер отказ от господства в ее работе носит не просто технический характер. С одной стороны, она не отбирает у подписи/текста традиционную функцию восполнения изображения чем-то, чего последнему не хватает; вместо этого своим сопоставлением двух репрезентационных систем, визуальной и вербальной, она рассчитывает (на что и намекает название) скорее «подорвать», чем «подчеркнуть» истинную ценность каждой<sup>36</sup>. Еще важнее, что Рослер отказалась от мысли фотографировать обитателей Скид-Роу, говорить от их имени, освещать их с безопасного расстояния (фотография как социальная работа в традиции Якоба Рииса). Ибо «неравнодушная» или, как ее называет Рослер, «жертвенная» фотография упускает из виду конституирующую роль своей собственной активности, полагаемой исключительно репрезентативной («миф» о прозрачности и объективности фотографии). Несмотря на все свои благие намерения при изображении тех, кому было отказано в доступе к средствам репрезентации, фотограф неизбежно функционирует как агент системы власти, которая, собственно, и заткнула рот этим людям. Таким образом, из них дважды делают жертву: сначала общество, а затем фотограф, воображающий себя вправе говорить от их имени. На самом деле в такой фотографии позирует не столько «субъект» изображения, сколько сам фотограф — в качестве сознания субъекта, и даже совести. Хотя Рослер и не открыла в этой работе своеобразный контрдискурс пьянства, который должен был бы складываться из теорий самих пьяниц относительно их образа жизни, она тем не менее негативно обозначила ключевую проблему сегодняшней политически мотивированной практики: «оскорбительность высказывания от имени других»<sup>37</sup>.

Позиция Рослер означает также и вызов, брошенный художественной критике, особенно в отношении подмены критиком произведения искусства своим собственным дискурсом. Так что в этом пункте моего изложения мой собственный голос должен уступить голосу художника; вот что пишет в сопровождающем «Бауэри» эссе по поводу, вокруг и насчет (до-

кументальной фотографии) Рослер: «Если тема здесь обнищание, то, конечно, в первую очередь обнищание стратегий репрезентации, едва волочащих ноги, чем определенного способа выживания. Фотографии бессильны *разобраться* с реальностью, которая все еще целиком предопределена идеологией, и они имеют настолько же отвлекающий характер, как и словесные конфигурации, которые по крайней мере ближе к тому, чтобы быть помещенными внутри культуры пьянства, чем быть наведенными на нее извне»<sup>38</sup>.

## Видимое и невидимое

Работа вроде «Бауэри в двух неадекватных дескриптивных системах» (The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems) не только вскрывает подноготную «мифов» об объективности и прозрачности фотографии; она также подрывает (современную) веру в видение как привилегированное средство доступа к определенности и истине («Увидеть — значит поверить»). Современная эстетика заявляла, что зрение превосходит другие чувства потому, что оторвано от своих объектов. «Зрение, — пишет Гегель в «Лекциях по эстетике», — оказывается в чисто теоретическом отношении с объектами, через посредство света, этой нематериальной материи, которая на самом деле оставляет объектам их свободу, освещая и озаряя их, но не поглощая»<sup>39</sup>. Постмодернистские художники не отрицают эту оторванность, но и не славословят ее. Скорее, они исследуют конкретные интересы, которым она служит. Ведь видению едва ли свойственна незаинтересованность; не является оно и безразличным, как отмечает Люси Иригарэ: «Либициальная загрузка взгляда не привилегирована в женщинах, как в мужчинах. Глаз больше других чувств опредмечивает и утверждает господство. Он устанавливает дистанцию, поддерживает дистанцию. В нашей культуре преобладание взгляда над обонянием, вкусом, касанием, слухом привело к обнищанию телесных отношений... В момент, когда взгляд господствует, тело теряет свою материальность»<sup>40</sup>. Т.е. превращается в образ.

То, что приоритет, отводимый нашей культурой зрению, означает сенсорное обнищание, — едва ли свежее наблюдение, однако феминистская критика соотносит привилегированность зрения с сексуальной привилегией. Фрейд соотносил переход от матриархального общества к патриархальному с одновременным обесцениванием ольфакторной (обонятельной). — *Прим. ред.*) сексуальности и выдвиганием на пе-

редний план более опосредованной, сублимированной зрительной сексуальности<sup>41</sup>. Больше того, по фрейдистскому сценарию именно благодаря зрению ребенок открывает для себя половое различие, присутствие либо отсутствие фаллоса, сообразно чему будет оформлена сексуальная идентичность ребенка. Как напоминает нам Джейн Гэллоп в недавней книге «Феминизм и психоанализ: Соблазнение дочери» (*Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*), «Фрейд артикулировал “обнаружение кастрации” вокруг зрелища: зрелища фаллического присутствия у мальчика, фаллического отсутствия у девочки, в конечном счете — зрелища фаллического отсутствия у матери. *Половое различие получает свое решающее значение от зрения*»<sup>42</sup>. Не потому ли фаллос сделался «привилегированным означающим», что он — наиболее бросающийся в глаза знак полового различия? Однако на зрении завязано не только обнаружение различия, но и его отрицание (хотя и редукция различия к общей мерке, когда женщина оценивается по мужскому стандарту и признается негодной, — уже отрицание). Как полагал Фрейд в своей статье «Фетишизм», написанной в 1926 г., ребенок мужского пола часто воспринимает последнее зрительное впечатление, предшествующее «травматическому» зрелищу, как замещение «недостающего» пениса матери: «Так, нога или туфля обязаны своей притягательностью как фетиша, или части его, тому обстоятельству, что пытливый мальчик обычно смотрел на ноги женщины, поднимая взгляд к ее гениталиям. Бархат и мех воспроизводят — как это давно предполагалось — вид лобковых волос, под которыми должен был открыться долгожданный пенис; нижнее белье, столь часто принимаемое в качестве фетиша, воспроизводит сцену раздевания, последний момент, когда женщина все еще могла считаться обладающей фаллосом»<sup>43</sup>.

Что можно сказать о визуальных искусствах в условиях патриархального строя, привилегирующего зрение за счет других чувств? Разве не вправе мы ожидать, что они представят вотчиной маскулинной привилегии — и это доказывает вся их история, — неким средством, возможно, возвыситься посредством представления над «угрозой», исходящей со стороны женственности? В последние годы возникла новая практика визуальных искусств, оформленная феминистской теорией и адресованная, более или менее явно, проблематике репрезентации и сексуальности — как женской, так и мужской. Художники-мужчины склонялись к исследованию социальной конструкции маскулинности (Майк Глайер, Эрик

Богосян, раннее творчество Ричарда Принса); женщины приступили к давно назревшему процессу деконструкции женственности. Немногие создали новые, «позитивные» образы пересмотренной женственности; заниматься этим означало бы попросту восполнять и тем самым искусственно продлевать жизнь действующего репрезентационного аппарата. Кое-кто вообще отказывается от изображения женщин, полагая, что никакая репрезентация женского тела в нашей культуре не может быть свободна от фаллического предубеждения. Большинство этих художников, однако, работают с ныне существующим репертуаром культурной образности не потому, что им недостает оригинальности или они критично к ней относятся, — но потому, что их предмет, женская сексуальность, всегда конституируется в представлении и как представление, представление различия. Необходимо подчеркнуть, что эти художники в первую очередь интересуются не тем, что репрезентации говорят о женщинах; скорее, они исследуют, что *делает* женщинам репрезентация (например, ее неизменную тенденцию показывать их как объекты мужского взгляда). Ведь, как писал Лакан: «Образы и символы, *даваемые* женщине, не могут быть обособлены от образов и символов, *сняемых* с женщины... Это репрезентация — репрезентация женской сексуальности, подавленной либо нет, — обуславливает, каким образом она разыгрывается»<sup>44</sup>.

Критические обсуждения этих работ, однако, тщательно избегали — огибали — проблему гендера. Благодаря ее общей деконструктивистской направленности эту практику порой относили к модернистской традиции демистификации. (Так, критика репрезентации в этих работах обрушивается в идеологическую критику.) В одном своем эссе, посвященном (снова) аллегорическим процедурам в современном искусстве, Бенджамин Бухло обсуждает работы шести художниц — Дары Бирнбаум, Дженни Хольцер, Барбары Крюгер, Луизы Лолер, Шерри Левайн, Марты Рослер, — называя их моделью «второй мифологизации», о которой говорил в «Мифологиях» (Mythologies, 1953) Ролан Барт. Бухло не признает того факта, что Барт впоследствии отказался от этой методологии — отказ, который должен рассматриваться как момент его все более определенного начиная с «Удовольствия от текста» движения к отказу от господства<sup>45</sup>. Далее, Бухло не приписывает никакого особого значения тому факту, что все эти художники — женщины; вместо этого он снабжает их отчетливо мужской генеалогией, возводя к дадаистской традиции коллажа и монтажа. В результате оказывается, что все шесть художниц манипулируют языками

популярной культуры — телевидения, рекламы, фотографии — таким образом, что «их идеологические функции и эффекты становятся *прозрачны*»; или еще, в их работах «детальное и по видимости неразрешимое взаимодействие поведения и идеологии» якобы становится «*видимой* невооруженным глазом конфигурацией»<sup>46</sup>.

Но что означает заявить, что эти художницы делают невидимое видимым, особенно в культуре, в которой видимость всегда полагается на стороне мужского, невидимость — на стороне женского? И что в действительности говорит этот критик, когда утверждает, что эти художницы раскрывают, показывают, «разоблачают» (этим последним словом текст Бухло буквально пестрит) тайные идеологические махинации в масс-культурной образности? Приглядимся на мгновение к анализу Бухло работ Дары Бирнбаум, видеохудожницы, которая перекраивает ленты, записанные прямо с обычных телепередач. О фильме Бирнбаум «Технология/превращение: Чудо-женщина» (Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978—1979), основанном на популярном одноименном телесериале, Бухло пишет, что он «вскрывает подростковую фантазию Чудо-женщины». Однако, как и все работы Бирнбаум, эта лента имеет своим предметом не просто масс-культурную образность, а масс-культурные *образы женщин*. Не являются ли все жесты по раскрытию, разоблачению, обнажению в отношении женского тела безошибочно мужскими прерогативами<sup>47</sup>? Кроме того, женщины в ре-презентации Бирнбаум — это обычно спортсменки и артистки, захваченные демонстрацией своего физического совершенства. У них нет изъянов, нет недостатков, а значит — ни истории, ни желания. (Чудо-женщина — совершенное воплощение фаллической матери.) На самом деле мы узнаем в ее работе фрейдовский троп нарциссической женщины или лакановскую «тему» женственности как интегрированного зрелища, существующего лишь как репрезентация мужского желания<sup>48</sup>.

Деконструктивистский импульс, одушевляющий эту художественную практику, также наводил на мысль об аналогиях с постструктуралистскими текстуальными стратегиями, и в значительной степени критический анализ этих художников — включая и мой собственный — стремился просто перевести их творчество на французский. Конечно, обсуждение Фуко стратегий Запада по маргинализации и исключению, обвинение Запада в «фаллоцентризме» Деррида, «тело без органов» Делёза и Гваттари — всё это вполне может показаться конгенитальным феминистской перспективе. (По замечанию Ири-

гарэ, разве не обозначает «тело без органов» — историческое положение женщины?<sup>49</sup>) Однако аналогии между постструктуралистскими теориями и постмодернистской практикой могут закрыть критику глаза на тот факт, что, когда речь идет о женщинах, похожие техники могут наполняться весьма отличающимися смыслами. Итак, когда Шерри Левайн присваивает — буквально отбирает — фотографии сельских бедняков Уокера Эванса или, что, возможно, ближе к теме, фотографии Эдварда Уэстона, на которых его сын Нил представлен в виде классического греческого торса, — действительно ли она просто драматизирует приуменьшение возможностей креативности в перенасыщенной образами культуре, как это часто повторяется? Или же ее отказ от авторства — это на самом деле не отказ от роли творца как «отца» своего творения, от отцовских прав, которыми по закону наделяется автор<sup>50</sup>? (Такое прочтение стратегий Левайн подкрепляется тем фактом, что образы, которые она присваивает, — это неизменно образы Другого: женщин, природы, детей, бедняков, сумасшедших...<sup>51</sup>) Неуважение Левайн к отцовскому авторитету наводит на мысль, что ее деятельность — это не столько присвоение, не столько апроприация — удержание и захват, — сколько экспроприация: она экспроприрует апроприаторов.

Левайн случается сотрудничать с Луизой Лолер, и название их коллективного труда «Картина не замена чего-либо» (*Picture is No Substitute for Anything*) — недвусмысленная критика репрезентации, как она традиционно определялась. (Э.Г.Гомбрих: «Всякое искусство — это создание образов, а всякое создание образов — это изготовление замен».) Не толкает ли нас их совместное творчество к вопросу, заменой чего будто бы является картина, что именно она замещает, какое отсутствие скрывает? И когда Лолер демонстрирует «Кино без картинки» (*A Movie without Picture*), как было в 1979 г. в Лос-Анджелесе и снова в 1983 г. в Нью-Йорке, просто ли она вербует зрителя в качестве сотрудника в производстве образа? А может, она также отнимает у смотрящего тот род зрительного удовольствия, какое обычно дает кино, — удовольствие, которое было связано с мужскими перверсиями, вуайеризмом и скопофилией<sup>52</sup>? Тогда представляется уместным, что в Лос-Анджелесе она продемонстрировала на экране (или не стала демонстрировать) «Нелепости» (*The Misfits*) — последний законченный фильм Мэрилин Монро. Так что отбирает Лолер у зрителя, оказывается, не просто картинку, но архетипический образ женской желанности.

Когда Синди Шерман в своей (датируемой концом 1970-х и началом 1980-х гг.) оставшейся без названия серии черно-

белых «кадров из фильмов» (film stills) впервые оделась так, чтобы походить на героинь второсортных голливудских фильмов конца 1950-х и начала 1960-х гг., а затем сфотографировалась в ситуациях, намекающих на некую неминуемую угрозу, таящуюся где-то за самой кромкой кадра, — действительно ли она просто нападала на риторику «авторства, ставя знак равенства между всем известной искусственностью актрисы, стоящей перед камерой, и мнимой подлинностью режиссера, сидящего позади нее»<sup>53</sup>? А может, ее актерское лукавство служило также вылущиванию женщины из скорлупы психоаналитического понятия женственности как маскарада, т.е. репрезентации мужского желания? Элен Сиксу написала: «Человек всегда представляется, а когда женщину просят принять участие в представлении, ее, конечно же, просят представить желание мужчины»<sup>54</sup>. Конечно, сами фотографии Шерман выполняют функцию зеркал-масок, отражающих для смотрящего его собственное желание (а зритель, полагаемый ее работами, — неизменно мужчина), точнее, мужское желание зафиксировать женщину в стабильной и стабилизирующей идентичности. Но как раз это и отрицает творчество Шерман: ведь хотя ее фотографии — это всегда автопортреты, на них художница никогда не кажется тем же самым человеком, даже той же самой моделью; конечно, мы можем делать вид, что узнаем на фотографиях одного и того же человека, но одновременно не можем не заметить странной дрожи по краям этой идентичности<sup>55</sup>. В следующей серии работ Шерман отказалась от формата фильма-кадра в пользу другого — журнального разворота, открываясь тем самым для обвинений, что она стала соучастницей в собственном опредмечивании, укрепляя образ женщины в рамке, женщины в кадре<sup>56</sup>. Может, это и правда; но даже если Шерман и может позировать в качестве журнальной красотки, ее все же не удержат в рамках.

Наконец, когда Барбара Крюгер накладывает коллажем слова «Твой взгляд попадает сбоку на мое лицо» (Your gaze hits the side of my face) на изображение, отобранное из коллекции фотовыставки женских бюстов 1950-х гг., действительно ли она просто «ставит знак равенства... между эстетическим отражением и отчуждением взгляда: то и другое овеществляет»<sup>57</sup>? А разве она не говорит вместо этого о *маскулинности* взгляда, тех способах, какими он опредмечивает и утверждает господство? Или, когда слова «Вы вкладываете в божественность шедевра» появляются на увеличенной детали сцены сотворения мира из Сикстинской капеллы, — просто ли она пародирует

наше преклонение перед произведениями искусства: а может, это комментарий к художественному производству как контракту между отцами и детьми? Адресат творчества Крюгер всегда гендерно определен; однако она не хочет сказать, что мужественность и женственность — это фиксированные позиции, predetermined репрезентационным аппаратом. Скорее, Крюгер как бы использует термин без фиксированного содержания, лингвистический шифтер («я/вы»), чтобы показать, что мужское и женское как таковые не являются устойчивыми идентичностями, но подвержены обмену.

Есть ирония в том факте, что все эти практики, как и обеспечивающая их теоретическая работа, возникли в исторической ситуации, якобы характеризующейся своим полным безразличием. В сфере визуальных искусств мы стали свидетелями постепенного разрушения некогда фундаментальных различий — оригинал/копия, подлинное/неподлинное, функция/орнамент. Ныне каждый термин, кажется, содержит в себе свою противоположность, и эта неопределенность влечет за собой невозможность выбора или, точнее, абсолютную равноценность и, значит, взаимозаменяемость выборов. Или так говорится<sup>58</sup>. Существование феминизма, с его настойчивым вниманием к различию, заставляет нас пересмотреть свои позиции. Потому что в нашей стране «пока» может выглядеть в точности как «привет», но только с точки зрения мужчины. Женщины научились — а может, и всегда знали, — как распознавать различие.

## Примечания

<sup>1</sup> Ricoeur P. *Civilization and National Cultures* // *History and Truth* / Trans. by C.A. Kelbley. Evanston: Northwestern University Press, 1965. P. 278.

<sup>2</sup> White H. *Getting Out of History* // *Diacritics*. 1982. Vol. 12. No. 3. P. 3. Уайт так и не признает, что именно эта всеобщность оказывается сегодня под вопросом.

<sup>3</sup> См., например: Marin L. *Toward A Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds* // Suleiman S., Crosman I. (eds.). *The Reader in the Text*. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 293–324. В этом эссе воспроизводятся основные выкладки первого раздела книги Марена «Détruire le peinture» (Paris: Galilée, 1977). См. также обсуждение Кристианом Метцем выразительного аппарата кинематического изображения в его: *History/Discourse: A Note on Two Voyeurisms* // *The Imaginary Signifier* / Trans. by C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press, 1982. Общий обзор этих анализов см. в моей работе: *Representation, Appropriation & Power* // *Art in America*. 1982. Vol. 7. No. 5. P. 9–21.

<sup>4</sup> Отсюда проблематичное отождествление Кристевой практики авангарда как женственной — проблематичное, поскольку оно, очевидно, сродни всем тем дискурсам, которые исключают женщин из строя изображения, ассоциируя их вместо этого с досимволическим (Природа, Бессознательное, тело и т.д.).

<sup>5</sup> Derrida J. *Sending: On Representation* / Trans. P. and M.A. Caws // *Social Research*. 1982. Vol. 49. No. 2. P. 325, 326, выделено мной. (В этом эссе Деррида обсуждает «Время картины мира» Хайдеггера — текст, к которому я еще вернусь.) «Сегодня много чего говорится против изображения, — пишет Деррида. — Более или менее артикулированным или строгим образом, но к этому суждению легко приходят: изображение — это плохо... И однако, вопреки силе и неясности этого господствующего течения, авторитет изображения принуждает нас, навязывает себя нашему мышлению благодаря долгой, насыщенной, загадочной и многослойной истории. Изображение программирует и упреждает нас, предупреждает нас слишком сурово, чтобы мы осмелились сделать из него простой объект, объект изображения, лежащий перед нами в виде темы» (р. 304). Итак, заключает Деррида, «сущность изображения — не изображение, она не изображима, не существует изображения изображения» (р. 314, выделено мной).

<sup>6</sup> Montrelay M. *Recherches sur la féminité* // *Critique*. 1970. Vol. 278 (*Inquiry into Femininity* / Trans. by A.Parveen // *m/f*. 1978. No. 1; перепечатано в: *Semiotext(e)*. 1981. Vol. 10. P. 232).

<sup>7</sup> Многие из вопросов, рассматриваемых ниже, — критика бинарного мышления, например, или привилегированность зрения в сравнении с другими чувствами — прожили долгие жизни в истории философии. Однако мне интересно, каким образом феминистская теория привязывает их к вопросу сексуальной привилегии. Так, вопросы, которыми зачастую пренебрегали как чисто эпистемологическими, оказываются одновременно и политическими. (В качестве примера подобного осуждающего пренебрежения см.: Huysens A. *Critical Theory and Modernity* // *New German Critique*. 1982. Vol. 26. P. 3–11.) На самом деле феминизм доказывает невозможность размежевания одного и другого.

<sup>8</sup> «Что здесь бесспорно подразумевается, так это предварительное понятийное обоснование сексуальности женщины, что привлекает наше внимание к одному примечательному недосмотру»: Lacan J. *Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality* // Mitchell J., Rose J. (eds.). *Feminine Sexuality*. New York: Norton and Pantheon, 1982. P. 87.

<sup>9</sup> См. мою статью: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. Part 2 // *October*. 1980. Vol. 13. P. 59–80. Премьера «Американцев в движении» состоялась в «The Kitchen Center for Video, Music, and Dance» в Нью-Йорке в апреле 1979 г.; впоследствии текст был отредактирован и включен в двухдневное шоу Андерсон «United States, Parts I–IV», впервые показанное целиком в феврале 1983 в Бруклинской академии музыки.

<sup>10</sup> К этому проекту мое внимание привлекла Розалин Дойче.

<sup>11</sup> Как пишет Стивен Хит, «всякий дискурс, не способный учесть проблему полового различия в своем собственном выражении и направленности, в рамках патриархального строя останется именно безразличным отражением мужского господства». Heath S. *Difference* // *Screen*. 1978–1979. Vol. 19. No. 4. P. 53.

<sup>12</sup> Rosler M. Notes on Quotes // Wedge. 1982. No. 2. P. 69.

<sup>13</sup> Lyotard J.-F. La condition postmoderne. Paris: Minuit, 1979. P. 29.

<sup>14</sup> См.: Kofman S. Le Respect des femmes. Paris: Galilée, 1982. Неполный английский перевод: The Economy of Respect: Kant and Respect for Women / Trans. by N. Fisher // Social Research. 1982. Vol. 49. No. 2. P. 383–404.

<sup>15</sup> Почему это всегда вопрос дистанции? Например, Эдвард Саид пишет: «Почти никто из тех, кто занимается исследованиями литературы или культуры, почему-то не допускает мысли о том, что всякая интеллектуальная или культурная работа происходит в определенном месте, в определенное время, на какой-то очень точно размеченной и допустимой почве, которая в конечном счете интегрирована в государство. Феминистские критики частично открыли этот вопрос, но не прошли всей дистанции до конца». American «Left» Literary Criticism // The World, the Text, and the Critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983. P. 169. (Выделено мной.)

<sup>16</sup> Jameson F. The Political Unconscious. Ithaca: Cornell University Press, 1981. P. 84.

<sup>17</sup> Marx K., Engels F. The German Ideology. New York: International Publishers, 1970. P. 42. В числе вещей, выведенных феминизмом на чистую воду, — скандальная слепота марксизма к сексуальному неравенству. И Маркс, и Энгельс считали патриархат частью докапиталистического способа производства, утверждая, что переход от феодального способа производства к капиталистическому явился переходом от мужского господства к господству капитала. Так, они пишут в «Манифесте Коммунистической партии»: «Везде, где одерживала верх буржуазия, она клала конец всем феодальным, патриархальным... отношениям». Ревизионистская попытка (например, предложенная Джеймисоном в «Политическом бессознательном») объяснить постоянство патриархата пережитком предшествующего способа производства — неадекватный ответ на вызов, брошенный феминизмом марксизму. Трудности марксизма с феминизмом — не следствие идеологической тенденциозности, воспринятой откуда-то извне, но, скорее, структурный эффект привилегирования марксизмом производства как определено человеческой деятельности. Об этих проблемах см.: Balbus I.D. Marxism and Domination. Princeton: Princeton University Press, 1982, особенно вторую главу: «Марксистские теории патриархата», и пятую: «Неомарксистские теории патриархата». См. также: Aronowitz S. The Crisis in Historical Materialism. Brooklyn: J.F. Bergin, 1981, особенно четвертую главу: «Классовый вопрос».

<sup>18</sup> Lyotard J.-F. One of the Things at Stake in Women's Struggles // Substance. 1978. Vol. 20. P. 15.

<sup>19</sup> Вероятно, наиболее голосистое изъятие феминистского антитеоретизма можно встретить у Маргерит Дюра: «Критерий, по которому мужчины судят об уме, — все еще способность теоретизировать, а во всех движениях, которые можно видеть сегодня в какой угодно области — кино, театре, литературе, — теоретическая сфера теряет влияние. На протяжении столетий она подвергалась атакам. Сегодня она должна быть сокрушена, она должна потеряться для нового пробуждения всех чувств,

ослепнуть и умолкнуть». См.: Marks E., de Courtivron I. (eds.). *New French Feminisms*. New York: Schocken, 1981. P. 111. Имплицитная связь между привилегией, отдаваемой мужчинами теории, и привилегией, уделяемой ими зрению, возвышаемому над прочими чувствами, напоминает об этимологии слова *theoria*; см. ниже.

Может быть, правильной будет сказать, что большинство феминисток амбивалентны в отношении теории. Например, в фильме Салли Поттер «Триллер» (1979), отвечающем на вопрос «Кто в ответе за смерть Мими?» в «Богеме», героиня заливается смехом, читая вслух отрывки из введения Кристевой к «*Théorie d'ensemble*». В результате фильм Поттер был истолкован как проявление антитеоретизма. Но на самом деле проблема, по-видимому, в неадекватности существующих ныне теоретических конструктов для объяснения особенности женского опыта. Ведь, как нам указывают, героиня фильма «ищет теорию, которая объяснила бы ее жизнь и ее смерть». О «Триллере» см.: Weinstock J. *She Who Laughs First Laughs Last // Camera Obscura*. 1980. Vol. 5.

<sup>20</sup> Опубликовано в: *Screen*. 1975. Vol. 16. No. 3.

<sup>21</sup> См. мою статью: *Earthwords // October*. 1979. Vol. 10. P. 120–132.

<sup>22</sup> *No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith // Parachute*. 1982. Vol. 26. P. 33.

<sup>23</sup> Lyotard J.-F. *La condition postmoderne*. P. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 68.

<sup>25</sup> Jameson F. «In the Destructive Element Immerse»: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution // *October*. 1981. Vol. 17. P. 113.

<sup>26</sup> См., например: *Fantasia of the Library // Bouchard D.F. (ed.). Language, counter-memory, practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 87–109. См. также: Crimp D. *On the Museum's Ruins // Foster H. (ed.). Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985.

<sup>27</sup> См.: Jameson F. *Postmodernism and Consumer Society // Ibid.*

<sup>28</sup> Jameson F. *Political Unconscious*. P. 19.

<sup>29</sup> White H. *Getting Out of History*. P. 3.

<sup>30</sup> Итак, антитезой нарратива вполне может быть аллегория, которую Энгус Флетчер определяет как «эпитому контрнарратива». Осуждаемая современными эстетиками, поскольку она говорит о неизбежном возвращении назад природой всех творений человека, аллегория есть также эпитома антисовременности, ибо она рассматривает историю как необратимый процесс распада и разложения. Меланхолический, задумчивый взгляд аллегориста, однако, не обязательно должен служить признаком поражения; он может символизировать мудрость человека, отказавшегося от всяких притязаний на господство.

<sup>31</sup> Пер. Уильяма Ловита опубликован в: *The Question Concerning Technology*. New York: Harper and Row, 1977. P. 115–154. Я, конечно, значительно упростил сложное и, полагаю, крайне важное рассуждение Хайдеггера.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 149, 50. Определение Хайдеггером современной эпохи — как эпохи предательства с целью достижения господства — совпадает с трактовкой современности Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером в их «Диалектике Просвещения» (книга написана в эмиграции в 1944 г. и оставалась практически незамеченной вплоть до второго

издания в 1969 г.). Адорно и Хоркхаймер пишут: «У природы люди хотят научиться одному: как ее использовать, чтобы полностью подчинить своему господству и саму природу, и других людей». А основное средство для осуществления этого желания есть (так по крайней мере воспринял бы это Хайдеггер) представление — подавление «многочисленных взаимосвязей между экзистенциями» в пользу «единственного отношения между субъектом, наделяющим смыслом, и бессмысленным объектом». Еще значительнее кажется в контексте этого эссе то, что Адорно и Хоркхаймер неоднократно определяют эту операцию как «патриархальную».

<sup>33</sup> Jameson F. Interview // *Diacritics*. 1982. Vol. 12. No. 3. P. 87.

<sup>34</sup> Lyotard J.-F. *La condition postmoderne*. P. 63. Здесь Лиотар утверждает, что *grands récits* современности несут в себе семена собственной делегитимации.

<sup>35</sup> Подробнее об этой группе художников см. мою статью: *Honor, Power and the Love of Women // Art in America*. 1983. Vol. 71. No. 1. P. 7–13.

<sup>36</sup> Интервью, взятое Мартой Джевер у Марты Послер в: *Afterimage*. 1981. P. 15. *The Bowerly in Two Inadequate Descriptive Systems // Rosler M. 3 Works*. Halifax: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

<sup>37</sup> *Intellectuals and Power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze // Language, counter-memory, practice*. P. 209. Делёз обращается к Фуко: «По-моему, вы были первым — своими книгами и на практике, — кто научил нас одной абсолютно фундаментальной вещи: оскорбительности высказывания от имени других». Идея контрдискурса также возводится к этой беседе, а конкретно — к работе Фуко с «*Groupe d'information de prisons*». Вот что говорит сам Фуко: «Когда заключенные начинали говорить, выяснялось, что у них есть личная теория тюрем, уголовной системы и правосудия. Именно эта форма дискурса в конечном счете имеет значение — дискурс против власти, контрдискурс заключенных и тех, кого мы называем преступниками, — а вовсе не теория преступности».

<sup>38</sup> Rosler M. In, *around, and afterthoughts (on documentary photography) // 3 Works*. P. 79.

<sup>39</sup> Цитируется в: Heath S. *Difference*. P. 84.

<sup>40</sup> Интервью с Люси Иригарэ в: Hans M.-F., Lapouge G. (eds.). *Les femmes, la pornographie, l'erotisme*. Paris, 1978. P. 50.

<sup>41</sup> *Civilization and Its Discontents / Trans. by J.Strachey*. New York: Norton, 1962. P. 46–47.

<sup>42</sup> Gallop J. *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. Ithaca: Cornell University Press, 1982. P. 27.

<sup>43</sup> *On Fetishism // Rieff P. (ed.). Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Collier, 1963. P. 217.

<sup>44</sup> Lacan J. *Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality*. P. 90.

<sup>45</sup> По поводу отказа от господства у Барта см.: Smith P. *We Always Fail — Barthes Last Writings // SubStance*. 1982. Vol. 36. P. 34–39. Смит один из немногих критиков-мужчин, которые непосредственно занимались феминистской критикой патриархата, не пытаясь ее переписать.

<sup>46</sup> Buchloh B. *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art // Artforum*. 1982. Vol. XXI. No. 1. P. 43–56.

<sup>47</sup> Лакановское предположение, что «фаллос может играть свою роль, лишь будучи прикрытым», уводит к иному оттенку термина «раскрыть», однако Бухло имеет в виду не это.

<sup>48</sup> По поводу работы Бухло см. мою статью: *Phantasmagoria of the Media // Art in America*. 1982. Vol. 70. No. 5. P. 98–100.

<sup>49</sup> См.: Jardine A.A. *Theories of the Feminine: Kristeva // Enclitic*. 1980. Vol. 4. No. 2. P. 5–15.

<sup>50</sup> «Автор почитается отцом и владельцем своей работы: поэтому литературоведение учит с уважением относиться к рукописи и объявленным намерениям автора, в то время как общество утверждает законность отношения автора к творению (“droit d’auteur” или “copyright”, на самом деле не такое уж древнее, поскольку действительно узаконено было лишь во времена Французской революции). Что до Текста, то он читается без занесения в него Отца». Barthes R. *From Work to Text // Image/Music/Text / Trans. by S.Heath*. New York: Hill and Wang, 1977. P. 160–161.

<sup>51</sup> Первыми присвоениями Левайн были изображения материнства (женщин в их естественной роли) из женских журналов. Затем она использовала пейзажные фотографии Элиота Портера и Андреаса Файнингера, затем уэстоновские портреты Нила, потом FSA Уокера Эванса. Ее последние работы связаны с экспрессионистской живописью, однако и связь с образами инаковости не теряется: она выставила репродукции пасторальных изображений животных Франца Марка и автопортреты Эгона Шиле (безумие). О тематическом содержании «творчества» Левайн см. мой обзор: *Sherrie Levine at A & M Artworks // Art in America*. 1982. Vol. 70. No. 6. P. 148.

<sup>52</sup> См.: Metz C. *The Imaginary Signifier*.

<sup>53</sup> Crimp D. *Appropriating Appropriation // Marincola P. (ed.). Image Scavengers: Photography*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1982. P. 34.

<sup>54</sup> Cixous H. *Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon // Heath S. Difference*. P. 96.

<sup>55</sup> Подвижная идентичность Шерман напоминает авторские стратегии Эжени Лемуан-Луччони, как их описывает Джейн Гэллоп; см.: *Feminism and Psychoanalysis*. P. 105: «Словно дети, разные творения автора датируются разными моментами, и в строгом смысле нельзя считать, что у них один и тот же исток, один и тот же автор. По крайней мере нам следует избегать фантазии, будто человек остается одним и тем же, не меняясь с течением времени. Лемуан-Луччони делает явным это осложнение, подписывая каждый текст новым именем, которые все — “ее”».

<sup>56</sup> См., например, критические высказывания Марты Рослер в: *Notes on Quotes*. P. 73: «Повторение образов женщины в кадре, скоро, как и поп-арт, будет рассматриваться как одобрение постфеминистским обществом».

<sup>57</sup> Foster H. *Subversive Sings // Art in America*. 1982. Vol. 10. No. 10. P. 88.

<sup>58</sup> По поводу выражения этой позиции в отношении современного искусства см.: *Time and Time again // Artforum*. 1983. Vol. XXI. No. 8. P. 54–55. Перниола зависим от Бодрийяра, но не оказываемся ли мы снова с Рикёром в 1962 г., в точке, с которой мы и начали?

Используя фигуру киборга — полуживотного, полумашины — в качестве «иронического политического мифа», Харауэй стремится показать, насколько точно этот гибрид передает сегодня смешение идентичностей в литературе/фантастике и жизненном опыте, что может помочь феминизму распознать и использовать важнейшие сдвиги в глобализованной постиндустриальной экономике и политической системе, отмеченных механизмами С'І (команда — контроль — коммуникация — информация) новых технологий. Харауэй сознательно и с удовольствием размывает (традиционные/установленные) границы, по-новому проводя связи между расой, полом и классом, а также берет на себя ответственность за их реконструкцию в рамках оригинального анализа современных социальных противоречий и территорий производства, воспроизводства и воображения. В результате киборг локализуется в постгендерном мире, где границы между животным, человеком и машиной проницаемы либо прорваны, где частичность, ирония, интимность и извращенность полностью переконфигурированы и где видение природы, противостоящей культуре, всецело переработано этим незаконным отпрыском без корней и истоков. Статья бросает вызов истории прогресса в биологически-детерминистской идеологии (риторике господства); показывает шаткость исторических различий животного, человека и машины; подрывает осмысленность технологического детерминизма «ради большего блага», отмечая нарушенную границу между физическим и нефизическим в современных машинах, работающих посредством световых, электрических и звуковых волн. Бросая вызов дуализмам, структурирующим западное мышление или потребность «опереть» политику только на анализ угнетения, она подчеркивает, что киборганическая политика — это борьба за власть в языке и коммуникации, опирающихся на признание оппозиционного сознания (следуя Челе Сандовал). Киборганическая гендерная политика (каковой и должен быть феминизм), считает она, — это локальная возможность глобального отмщения, перестройки очерченной ею информатики господства. Ратуя за «мощную еретическую гетероглоссию», которая разрушает и перестраивает новые и случайные политические союзы, построенные на частичной идентификации и притяжении, автор заключает утверждением, что ей больше хотелось бы быть киборгом, чем богиней (перифразируя миф о Женщине).

К.Д.

Донна Харауэй

## **Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.\***

**Ироническая греза об общем языке для женщин  
в интегральной схеме**

Эта глава — попытка выстроить иронический политический миф, адекватный феминизму, социализму и ма-

---

\* Настоящая статья была впервые опубликована в: Socialist Review. 1985. No. 80. Эссе было задумано как ответ на призыв к политическому мышлению,

териализму. Возможно, более адекватный в том смысле, в каком адекватно скорее богохульство, чем религиозное преклонение или отождествление. Для богохульства, кажется, всегда требовалось принимать вещи крайне серьезно. Я не знаю, какую еще позицию заимствовать из светско-религиозных, евангелических традиций американской политики, включая политику социалистического феминизма. Богохульство защищает от Морального большинства внутри и в то же время настаивает на необходимости общины. Богохульство — это не отступничество. Ирония заключается в противоречиях, которые не разрешаются в более объемные целостности, даже диалектически, в напряжении удерживания несовместимых вещей, поскольку обе или все необходимы и истинны. Ирония — в юморе и игре всерьез. Это и риторическая стратегия, и политический метод, хотелось бы, чтобы ему оказывалось большее уважение со стороны социалистических феминисток. Средоточие моей иронической веры, моего богохульства — образ киборга.

Киборг — это кибернетический организм, помесь машины и организма, создание социальной реальности и вместе с тем порождение вымысла. Социальная реальность — это живые социальные отношения, наша важнейшая политическая конструкция, вымысел, изменяющий мир. Международные женские движения сконструировали «женский опыт», раскрыв или открыв этот ключевой коллективный объект. Такой опыт есть вымысел и наиважнейший политический факт. Освобождение опирается на конструкцию сознания, активное воображение угнетения и тем самым

---

брошенный с позиций социалистического феминизма на рубеже 1980-х, в надежде на углубление наших политических и культурных споров, чтобы подтвердить приверженность фундаментальным социальным переменам перед лицом рейгановской эпохи. Манифест киборгов пытался найти место для связанного мышления и действия в глубоко противоречивых мирах. Со времени своей публикации этот образчик киборгианского письма жил удивительной половинчатой жизнью. Оказалось, невозможно переписать киборга. Киборговой дочери придется найти свою собственную матрицу в другом эссе, начав с предположения, что иммунная система — это главная система различий биотехнического тела в эпоху позднего капитализма, где феминистки могут обнаружить любопытнейшие вземные карты сетей воплощенной власти, характеризующейся расой, полом и классом. Эта глава в основном не отличается от версии 1985 г., не считая мелких изменений и исправленных примечаний. Впервые опубликовано: *Socialist Review*. 1985. No. 80. Напечатано: Nicholson L. (ed.). *Feminism/Postmodernism*. Routledge, 1991. Перепечатано: Jones A. (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003. Печатается с разрешения издательства Indiana University Press.

возможности. Киборг воплощает вымысел и живой опыт, меняющий то, что считается женским опытом в конце XX в. Это борьба на жизнь и на смерть, но граница между научно-фантастическим вымыслом и социальной реальностью — оптическая иллюзия.

Современная научная фантастика кишмя кишит киборгами — одновременно животными и созданиями механическими, населяющими миры, которые в одно и то же время естественны и искусственны. В современной медицине тоже полно киборгов, смычек между организмом и машиной, задуманных как кодированные устройства с такой интимностью и силой, каких не ведала история сексуальности. Киборганический «секс» возрождает нечто от чудесной репликативной барочности папоротников и беспозвоночных (такая замечательная органическая профилактика гетеросексизма). Киборганическая репликация отрезана от органической репродукции. Современное производство выглядит как сон о колонизации труда киборгами, сон, в сравнении с которым кошмар тэйлоризма кажется идиллией. Современная война — оргия киборгов, закодированная как С<sup>3</sup>I, команда-контроль-коммуникация-информация, как называлась 84-миллиардная статья военного бюджета США на 1984 г. В моем понимании, киборг — это вымысел, отображающий нашу социальную и телесную реальность, а также ресурс воображения, подсказывающий ряд весьма плодотворных комбинаций. Биополитика Фуко — вялое предвосхищение киборганической политики, почти совсем неисследованное поле.

Конец XX в., наше время — это мифическое время, мы все — химеры, выдуманные и вымышленные гибриды машины и организма; короче, мы — киборги. Киборг — наша онтология; от него идет наша политика. Киборг есть конденсированный образ как воображения, так и материальной реальности — два совмещенных центра, структурирующих любую возможность исторической трансформации. В традиции западной науки и политики — традиции расистского капитализма с доминированием мужчины; традиции прогресса; традиции освоения природы как ресурса для производций культуры; традиции воспроизводства себя самого из отражений других — отношение между организмом и машиной было пограничной войной. Ставками в этой войне были территории производства, воспроизводства и воображения. Эта глава — обоснование удовольствия от размывания границ и ответственности при их возведении. Это также попытка внести вклад в культуру и теорию социалисти-

ческого феминизма в постмодернистском, ненатуралистическом ключе и в утопической традиции воображения мира без пола — возможно, это мир без рождения, но, как знать, может, также и мир без конца. Воплощение киборга — за рамками истории спасения. Он также не отмечает срок в эдиповском календаре, пытаясь залечить ужасные трещины гендера в оральной симбиотической утопии или постэдиповском апокалипсисе. Как отмечает Зоя Софулис в неопубликованной рукописи «Лаклейн» (Lacklein) о Лакане, Клейн и ядерной культуре, самые ужасные и, возможно, самые многообещающие монстры киборганических миров воплощаются в неэдиповских нарративах с различной логикой подавления, которую нам следует понять ради собственного выживания.

Киборг — создание постгендерного мира; он не имеет ничего общего с бисексуальностью, предэдиповским симбиозом, неотчужденным трудом или прочими соблазнами органической целостности, достигаемой окончательным собиранием всех сил всех частей в некое высшее единство. В каком-то смысле, у киборга нет истории происхождения в западном понимании; «последняя» ирония: поскольку киборг — это также чудовищный апокалиптический телос разогнанных западных овладений абстрактной индивидуации, конечная самость, оторванная, наконец, от всякой зависимости, человек в космическом пространстве. История происхождения в западном гуманистическом смысле основывается на мифе об изначальном единстве, полноте, блаженстве и ужасе, изображаемых фаллической матерью, от которой все люди должны оторваться — задача индивидуального развития и истории, супермифы-близнецы, ярче всего очерченные для нас в психоанализе и марксизме. Хилари Клейн отметила, что и марксизм и психоанализ в своих концепциях труда и индивидуации, как и гендерной формации, основываются на схеме изначального единства, откуда различие должно производиться и вписываться в драму эскалации власти над женщиной/природой. Киборг пропускает стадию изначального единства, отождествления с природой в западном смысле. Это его незаконное обещание, которое может привести к подрыву его телеологии под знаком Звездных войн.

Киборг решительно привержен частности, иронии, интимности и перверсии. Он оппозиционен, утопичен и совершенно лишен невинности. Не структурируемый больше полярностью публичного и частного, киборг определяет со-

бой технологический полис, основанный отчасти на революции социальных отношений внутри ойкоса, дома. Природа и культура преобразуются: первая не может быть больше ресурсом для усвоения или поглощения последней. Отношения, обосновывающие формирование целостностей из частей, включая полярность и иерархическое господство, оказываются под вопросом в мире киборгов. Вопреки надеждам франкенштейновского монстра, киборг не ожидает от отца, что тот спасет его возрождением Эдема, т.е. изготовлением гетеросексуальной пары, восполнением его в конечной целостности, городе и космосе. Киборг не мечтает об общности по образу органической семьи, на сей раз без эдиповской проекции. Киборг не узнал бы Эдемского сада; он не из праха создан и не может мечтать о возвращении к праху. Возможно, именно поэтому мне хочется увидеть, сумеют ли киборги поколебать апокалиптику возвращения к ядерному праху, маниакального желания дать имя Врагу. Киборги непочтительны; они не помнят космоса. Они остерегаются холизма, но нуждаются в связи — у них, кажется, природное чутье к политике единого фронта, только без авангардной партии. Главная беда с киборгами — конечно, то, что они являются незаконными отпрысками милитаризма и патриархального капитализма, не говоря уж о государственном социализме. Но незаконное потомство часто идет наперекор происхождению. В конце концов не суть важно, кто их отцы.

Я вернусь к научной фантастике о киборгах в конце главы, а сейчас мне хочется отметить три ключевых крушения границ, которые делают возможным нижеследующий политически фантастический (политически научный) анализ. К концу XX в. в Соединенных Штатах научная культура, граница между человеческим и животным во множестве мест была прорвана. Последние островки уникальности утратили чистоту, если не были обращены в парки-аттракционы — язык, орудия труда, социальное поведение, мыслительные события. Нет ничего, что действительно убедительно фиксировало бы разграничение человеческого и животного. Многие люди не чувствуют больше потребности в таком разграничении; наоборот, многие ответвления феминистской культуры утверждают удовольствие от связи с человеческими и иными живыми существами. Движения за права животных — это не формы иррационального отказа от человеческой уникальности: это ясное и сознательное признание связи, пересекающей дискредитированную брешь

между природой и культурой. Биология и эволюционная теория за последние два столетия вывели современные организмы как объекты познания и одновременно свели черту между человеком и животным к едва заметной линии, заново наносимой в идеологической борьбе или профессиональных спорах между науками о жизни и социальными науками. В этом контексте преподавание современного христианского креационизма следует заклеить как форму издевательства над детьми.

Биологически-детерминистская идеология — лишь одна из позиций, открытых в научной культуре для дискутирования о смыслах человеческой животности. Для радикальных политических кругов остается немало места, чтобы оспаривать смыслы прорванной границы<sup>1</sup>. Киборг появляется в мифе как раз в том месте, где нарушена граница между человеческим и животным. Киборги вовсе не возвещают отгораживания людей от других живых существ, напротив, они — свидетельство тревожно и приятно тесного спаривания. Животность получает новый статус в этом цикле брачного обмена.

Второе прохудившееся разграничение — между животнo-человеческим (организмом) и машиной. С докибернетическими машинами дело могло быть нечисто: в машине вечно обретался призрак духа. Этот дуализм структурировал диалог между материализмом и идеализмом, который был улажен диалектическим порождением, именуемым, по вкусу, духом или историей. Но главное, машины не были самодвижущимися, самоорганизующимися, автономными. Они не способны были осуществить мужскую мечту, а лишь пародировали ее. Они не были мужчиной, автором самого себя, но лишь карикатурой на эту маскулинистскую мечту о воспроизводстве. Думать, что они — нечто иное, казалось паранойей. Теперь мы не так уверены в этом. Машины конца XX в. сделали глубоко двусмысленным различие между естественным и искусственным, умом и телом, саморазвивающимся и выстраиваемым извне, как и многие другие разграничения, ранее применявшиеся к организмам и машинам. Нашим машинам свойственна тревожная живость, сами же мы пугающе инертны.

Технологический детерминизм — лишь одно из идеологических пространств, открытых переопределением машины и организма в качестве кодированных текстов, через которые мы включаемся в игру письма и чтения мира<sup>2</sup>.

«Текстуализация» всего в постструктурализме, постмодернистская теория была проклята марксистами и социалисти-

ческими феминистками за утопическое пренебрежение живыми отношениями господства, обосновывающими «игру» произвольного чтения<sup>3\*</sup>. Правда, что постмодернистскими стратегиями, типа моего мифа о киборге, подрываются мириады органических целостностей (например, поэма, примитивная культура, биологический организм). Короче, определенность того, что считается природой — источник интуиции и обещание невинности, — расшатывается, возможно, фатальным образом. Утрачивается трансцендентная авторизация истолкования, а с ней и онтология, обосновывающая западную эпистемологию. Но альтернатива этому — не цинизм или безверие, т.е. какая-то версия абстрактной экзистенции, вроде характеристик технологического детерминизма как разрушения «человека» «машиной» или «осмысленного политического действия» «текстом». Кем будут киборги — во-

---

\* Стимулирующее, объемлющее обсуждение политик и теорий постмодернизма представлено Фредриком Джеймисоном, согласно которому постмодернизм — не вопрос выбора, не один из стилей среди прочих, но культурная доминанта, требующая радикального переосмысления левой политики изнутри; снаружи больше не найти места, дающего смысл успокаивающей фикции критической дистанции. Джеймисон также разъясняет, почему нельзя быть за или против постмодернизма — типично моралистский ход. На мой взгляд, феминистки (и другие) нуждаются в непрерывном культурном переосмыслении, постмодернистской критике и историческом материализме, которые по зубам только киборгу. Старые формы господства белого капиталистического патриархата кажутся теперь ностальгически невинными: они нормализовали гетерогенность, т.е. к мужчине или женщине, белому и черному. «Развитый капитализм» и постмодернизм пускают в обращение гетерогенность без нормы, и мы сплющиваемся, лишаемся субъективности, требующей глубины, пусть даже враждебной и засасывающей глубины. Время писать о «Смерти клиники» (*The Death of the Clinic*). Методы клиники требовали тел и разработок; у нас есть тексты и поверхности. Наши формы господства уже не действуют через медиализацию и нормализацию; они действуют через развертывание сетей, переустройство коммуникаций, стрессовое управление. Нормализация уступает место автоматизации, абсолютной избыточности. «Рождение клиники» (*Birth of the Clinic*), «История сексуальности» (*History of Sexuality*) и «Надзирать и наказывать» (*Discipline and Punish*) Мишеля Фуко дают название форме власти в момент ее имплозии. Дискурс биополитики уступает место технологу, языку сплюснутого подлежащего: мультинациональные корпорации не оставляют в целостности ни одного имени. Вот их имена, взятые из какого-то номера «Science»: Tech Knowledge, Genetech, Allergen, Hybritech, Compupro, Genen-corp, Syntex, Allelix, Agrigenetics Corp., Syntro, Codon, Repligen; Micro-Angelo из Scion Corp., Percom Data, Inter Systems, Cyborg Corp., Statcom Corp., Intertec. Если мы пленники языка, тогда для побега из этой тюрьмы-дома требуются поэты языка, своего рода энзим культурного ограничения; киборганическая гетероглоссия — одна из форм радикальной культурной политики.

прос радикальный; ответ на него — дело выживания. Политика есть и у шимпанзе и у артефактов, так почему бы ей не быть у нас<sup>4</sup>?

Третье разграничение — подразделение второго: граница между физическим и нефизическим для нас очень расплывчата. Популярные книги по физике, рассказывающие о следствиях квантовой теории или принципа неопределенности, — своего рода научно-популярный эквивалент романов издательства «Арлекин» — как маркера радикальной перемены в американской белой гетеросексуальности: они всё перевернут, но сама тема верна. Современные машины по сути своей — микроэлектронные устройства: они повсюду и они невидимы. Современная машинерия — непочтительное божество-высочка, насмехающееся над вездесущностью и духовностью Отца. Силиконовый чип — поверхность для письма; оно вытравлено на молекулярных весах, отклоняемых только атомным шумом, последней помехой для ядерных зарубок. Письмо, власть и технология — давние партнеры в западных историях о происхождении цивилизации, но миниатюризация переменяла наше восприятие механизма. Миниатюризация, как выяснилось, напрямую касается власти: маленькое — это не столько красивое, сколько предельно опасное, как в ракетах средней дальности. Сравните телеприемники 1950-х гг. и телекамеры 1970-х гг. с наручными ТВ и карманными видеокамерами, которые рекламируются сегодня. Наши лучшие машины сделаны из солнечного света: они все легкие и чистые, поскольку они не что иное, как сигналы, электромагнитные волны, сектора спектра. Эти машины очень легко переносимы, мобильны — результат невероятных человеческих усилий в Детройте и Сингапуре. Людям далеко до такой текучести, они материальны и непрозрачны. Киборги — это эфир, квинт-эссенция.

Вездесущность и невидимость киборгов делают машины Солнечного пояса («sun belt» — юг и юго-восток США, где сосредоточена индустрия высоких технологий. — *Прим. ред.*) смертоносными. Политически их столь же трудно увидеть, как и материально. Они затрагивают сознание — или его симуляцию<sup>5</sup>. Это плавающие означающие, курсирующие по Европе в спецпикапах, и эффективно блокировать их способно скорее колдовство неприкаянных Гринэмских женщин (Greenham Common — женская организация, протестовавшая против размещения ядерных вооружений в ОК. — *Прим. ред.*), читающих силовые паутины киборгов, чем ратоборство старых маскулинистских политиков, чья естественная конституция требует оборон-

ных проектов. В конечном счете «труднейшая» наука — о сфере наибольшей размытости границ, царстве чистого числа, чистого духа, С<sup>3</sup>I, криптографии и сохранения сильнодействующих секретов. Новые машины такие чистые и легкие. Их инженеры — солнцепоклонники, проводники новой научной революции, ассоциирующейся с ночной грезой постиндустриального общества. Болезни, вызванные этими чистыми машинами, — «не более» чем мельчайшие кодовые изменения антигена в иммунной системе, «не более» чем опыт стресса. «Ловкие» пальцы «восточных» женщин, давняя завороченность англосаксонских викторианских девочек кукольными домиками и принудительное внимание женщин ко всему мелкому достигают в этом мире совершенно новых измерений. Можно представить себе киборга Алису, исследующую эти новые измерения. Ирония в том, что неестественные женщины-киборги, производят ли они чипы в Азии или водят хороводы в тюрьме Санта-Риты после очередной антиядерной акции, — может статься, что как раз ими выстроенные единства и будут определять курс эффективных оппозиционных стратегий.

Итак, мой миф о киборгах — это миф о нарушенных границах, сильнодействующих сплавах и опасных возможностях, которые прогрессивные люди могли бы исследовать, как часть необходимой политической работы. Одна из моих посылок состоит в том, что большинство американских социалистов и феминисток видят углубившиеся дуализмы разума и тела, животного и машины, идеализма и материализма в социальных практиках, символических формулировках и физических артефактах, связанных с высокой технологией и научной культурой. От «Одномерного человека» до «Смерти природы»<sup>6</sup> аналитические ресурсы, развернутые прогрессистами, акцентировали необходимое господство техники и звали нас назад, к воображаемому органическому телу для интеграции нашего сопротивления. Другая моя посылка — что потребность в объединении людей, пытающихся в мировом масштабе сопротивляться интенсификации господства, никогда не была столь острой. Но слегка извращенное смещение угла зрения скорее могло бы позволить нам оспаривать смыслы, как и другие формы власти и удовольствия, в технологически опосредованных обществах.

Под одним углом зрения, мир киборгов — это окончательное зарешечивание планеты глобальным контролем, окончательная абстракция, воплощенная в апокалипсисе Звездных войн, развязанном под предлогом обороны, окончательное присвоение женских тел в маскулинистской оргии войны<sup>7</sup>.

Под другим углом зрения, мир киборгов — это, возможно, живые социальные и телесные реальности, в которых люди не боятся своего двойного родства с животными и машинами, не боятся всегда частичных идентичностей и противоречивых точек зрения. Политическая борьба означает взгляд под обоими углами зрения сразу, потому что каждый раскрывает как господства, так и возможности, непредставимые с другой точки зрения. Унитарное зрение рождает худшие иллюзии, чем двойное зрение или многоголовые чудовища. Киборганические единства чудовищны и незаконны; в наших нынешних политических обстоятельствах мы едва ли могли надеяться на более сильные мифы для сопротивления и воссоединения. Мне нравится представлять себе Ливерморскую активистскую группу (ЛАГ) как род киборганического общества, специализирующегося на реалистической конверсии лабораторий, которые всего яростней воплощают собой и изрыгают орудия технологического апокалипсиса, и посвятившего себя построению политической формы, которой действительно удастся свести вместе ведьм, инженеров, старейшин, извращенков, христиан, матерей и ленинистов и удерживать их достаточно долго, чтобы разоружить государство. «Расщепление невозможно» — так называется группа притяжения в моем городке. (Притяжение: связь не по крови, но по выбору, тяга одной химической ядерной группы к другой, жажда<sup>8</sup>.)

### **Надломленные идентичности**

Теперь стало трудно наименовать чей-либо феминизм одним-единственным прилагательным или даже во всех обстоятельствах настаивать на существительном. Остро сознание исключения, вызываемого наименованием. Идентичности кажутся противоречивыми, частичными, стратегически выбранными. С непросто давшимся признанием их социальной и исторической обусловленности, пол, раса и класс не могут обеспечить фундамента для веры в «сущностное» единство. В том, чтобы быть «самкой», нет ничего, что естественно связывает женщин. Нет даже такого состояния, как «быть» самкой, оно само по себе в высшей степени сложная категория, выстраиваемая в полемичных сексуальных научных дискурсах и других социальных практиках. Половое, расовое и классовое сознание — достижение, навязанное нам страшным историческим опытом противоречивых социальных реальностей патриархата, колониализма, расизма и капитализма. Кого счи-

тать за «нас» в моей собственной риторике? Какие можно отыскать идентичности для обоснования столь сильного политического мифа, зовущегося «мы», и что может мотивировать зачисление в этот коллектив? Болезненная фрагментация среди феминисток (и тем более среди женщин) по всем мыслимым линиям надлома сделала понятие женщины неуловимым — хороший предлог для матрицы господства женщин друг над другом. Для меня — и для многих, кто разделяет со мной похожую историческую локализацию в белых, профессиональных, среднеклассовых, женских, радикальных, североамериканских, средневозрастных телах, — источников кризиса политической идентичности легион. Недавняя история значительной части американских левых и американского феминизма явилась ответом на подобного рода кризис в виде нескончаемых расколов и поисков нового сущностного единства. Но было и растущее признание иного ответа, в виде коалиции — притяжение взамен идентичности<sup>9</sup>.

Чела Сандовал, отталкиваясь от рассмотрения особых исторических моментов в формировании нового политического голоса, именуемого цветными женщинами, предложила многообещающую модель политической идентичности, зовущейся «оппозиционным сознанием», рожденным навыками чтения паутин власти теми, кому отказано в постоянном членстве в социальных категориях пола, расы и класса<sup>10</sup>. «Цветные женщины», имя, с самого начала оспариваемое теми, кого оно должно объединять, а также историческое сознание, отмечающее систематический разрыв со всеми знаками Мужчины в западных традициях, выстраивает род постмодернистской идентичности из инаковости, различия и особенности. Эта постмодернистская идентичность всецело политична, что бы ни говорилось о других возможных постмодернизмах. Оппозиционное сознание Сандовал — это противоречивые локализации и гетерохронические календари, а не релятивизмы и плюрализмы.

Сандовал подчеркивает отсутствие какого-либо сущностного критерия для идентификации цветной женщины. Она замечает, что самоопределение группы было обусловлено сознательным усвоением отрицания. Например, чикана или черная американка до сих пор не имели возможности говорить в качестве женщины, лица с черной кожей или чикано. Таким образом, она оказывалась на самой нижней ступени каскада отрицательных идентичностей, исключенных даже из «привилегированных», авторизованных угнетенных категорий, именуемых «женщины и черные», которые заявляли о совершении важных революций. Категория «женщина» отрицала всех

небелых женщин; категория «черный» отрицала всех нечерных людей, как и всех черных женщин. Но среди американских женщин, утвердивших свою историческую идентичность в качестве американских цветных женщин, не было также и «ее», никакой единичности, а целое море различий вместо этого. Эта идентичность очерчивает сознательно выстроенное пространство, которое не может утверждать свою способность действовать на основе естественной идентификации, а только на основе сознательной коалиции, притяжения, политического родства<sup>11</sup>. В отличие от «женщины» некоторых направлений белого женского движения в Соединенных Штатах, здесь отсутствует натурализация матрицы, или по крайней мере, по словам Сандовал, такая уникальная возможность открыта перед силой оппозиционного сознания.

Аргументацию Сандовал следует рассматривать как единую мощную формулировку позиции феминисток, возникшую из мирового развития антиколониалистского дискурса, т.е. дискурса, которым растворяются Запад и его наивысший продукт: тот, кто не является животным, варваром или женщиной, — короче, мужчина, автор космоса, именуемого историей. По мере политической и семиотической деконструкции ориентализма дестабилизируются идентичности Запада, включая идентичности его феминисток<sup>12</sup>. Как утверждает Сандовал, «цветные женщины» имеют шанс построить эффективное единство, которое не станет повторением империалистских, тотализирующих революционных субъектов предшествующих марксизмов и феминизмов, не сталкивавшихся с последствиями беспорядочной полифонии, рождающейся из деколонизации.

Кэти Кинг акцентировала пределы идентификации и политическую/поэтическую механику идентификации, встроенную в прочтение «поэмы», этого порождающего ядра культурного феминизма. Кинг критикует стойкую тенденцию среди современных феминисток выстраивать на основании различных «моментов» или «разговоров» в феминистской практике таксономию женского движения, чтобы изобразить собственные политические тенденции телосом целого. Такие таксономии ведут к перекройке феминистской истории, представляя ее идеологической борьбой между устойчивыми, четко выраженными типами, особенно типичными подразделениями, именуемыми радикальным, либеральным и социалистическим феминизмом. Все прочие феминизмы в буквальном смысле поглощаются либо маргинализуются, обычно посредством построения какой-то эксплицитной онтологии и эпистемологии<sup>13</sup>. Таксономии феминизма порождают эпистемологии для

полицейского контроля за отклонениями от официального женского опыта. Конечно, «женская культура», как и цветные женщины, — сознательный продукт, произведенный механизмами создания притяжения. Ритуалам поэзии, музыки и некоторых форм академической практики отводилось ведущее место. Политики расы и культуры в американских женских движениях тесно переплетены между собой. Общее достижение Кинг и Сандовал — знание о том, как выстроить поэтическое/политическое единство, не полагаясь на логику присвоения, поглощения и таксономической идентификации.

Теоретическая и практическая борьба против единства-через-господство или единства-через-поглощение ироническим образом не только подрывает оправдания для патриархата, колониализма, позитивизма, эссенциализма, сциентизма и прочих необжалованных «измов», но и все чаяния органической или естественной установки. Я думаю, что радикальные и социалистические/марксистские феминизмы также подорвали свои/наши собственные эпистемологические стратегии и что это важнейший по ценности шаг в деле воображения возможных будущих единств. Остается посмотреть, все ли вообще эпистемологии, какими их знал западный политический человек, подведут нас в деле построения эффективных притяжений.

Важно отметить, что усилия с целью выстроить революционные установки, эпистемологии как достижения людей, посвятивших себя изменению мира, — были частью процесса, показывающего пределы идентификации. Едкие орудия постмодернистской теории и конструктивные орудия онтологического дискурса о революционных субъектах можно рассматривать как иронических союзников в деле разрушения западных самостей во имя выживания. Мы пронзительно явственно осознаем, что значит обладать исторически конституированным телом. Но с утратой невинности у нашего истока нет также и изгнания из Сада. Наша политика вместе с наивностью невинности теряет и возможность тешиться чувством вины. Но на что мог бы быть похож другой политический миф социалистического феминизма? Какая политика могла бы охватить частичные, противоречивые, всегда незамкнутые конструкции личностных и коллективных самостей и все же остаться адекватной, эффективной — и, по иронии, социалистически-феминистской?

Мне неизвестно, когда еще в истории испытывалась бы большая нужда в политическом единстве для эффективного противостояния господствам расы, пола, сексуальности и класса. Мне также неизвестно, когда еще тот тип единства, построению ко-

тогого мы могли бы помочь, был бы более возможен. Никто из «нас» не обладает больше символической или материальной способностью предписывать облик реальности кому-либо из «них». Или по крайней мере «мы» не можем объявить свою невинность и непричастность к таковым господствам. Белые женщины, включая евроамериканских социалистических феминисток, открыли (т.е. с заламыванием рук и воплями принуждены были заметить) не-невинность категории «женщина». Это осознание меняет конфигурацию всех предшествующих категорий: оно денатурирует их, как тепло денатурирует хрупкий протеин. Киборганические феминистки должны заявить, что «мы» больше не хотим какой-либо еще естественной матрицы единства и что ни одна конструкция не бывает целой. Невинность и вытекающий отсюда акцент на жертвенности как единственной основы озарения уже достаточно навредили. Но и построенный революционный субъект должен оставить в покое людей конца XX в. В разрабатывающихся идентичностях и рефлексивных стратегиях их построения открывается возможность выткать нечто непохожее на саван для утра после апокалипсиса, который столь пророчески завершает историю спасения.

Но марксистские/социалистические феминизмы, как и радикальные феминизмы, разом натурализовали и денатурировали категорию «женщина» и сознание социальных жизней «женщин». Быть может, высветить ходы того и другого рода поможет схематическая карикатура. Марксистский социализм укоренен в анализе наемного труда, вскрывающего классовую структуру. Из отношений найма вытекает систематическое отчуждение, поскольку рабочий отрывается от его [sic] продукта. Абстракция и иллюзия правят бал в познании; господство правит практикой. Труд — необычайно привилегированная категория, позволяющая марксисту преодолеть иллюзию и отыскать ту точку зрения, которая необходима для изменения мира. Труд — очеловечивающая деятельность, формирующая мужчину; труд — онтологическая категория, дающая знание субъекта, а значит, знание порабощения и отчуждения.

С дочерней верностью социалистический феминизм выказывал приверженность основным аналитическим стратегиям этого марксизма. Главным достижением марксистских феминисток и феминисток социалистических явилось расширение категории труда с учетом того, что делали (некоторые) женщины, даже когда отношение найма подчинялось более емкому взгляду на труд в условиях капиталистического патриархата. В частности, женский труд в домашнем хозяйстве и деятельность женщин в качестве матерей, т.е. воспроизводство в

социалистически-феминистском смысле, вошли в теорию на основании аналогии с марксистской концепцией труда. Здесь единство женщин опирается на эпистемологию, основанную на онтологической структуре «труда». Марксистский/социалистический феминизм не «натурализует» единство: это просто возможный результат, основанный на возможной установке, укорененной в социальных отношениях. Эссенциалистский уклон сказывается в онтологической структуре труда или его аналога, женской деятельности<sup>14\*</sup>. Наследие марксистского гуманизма, с его подчеркнута западной самостью, — вот что представляет для меня трудность. Посыл, шедший от этих формулировок, был акцентированием повседневной ответственности реальных женщин, обязанных скорее *строить* единства, а не натурализовать их.

Радикальный феминизм, по версии Кэтрин Маккиннон, — сам по себе карикатура присваивающих, поглощающих, тотализующих тенденций западных теорий о действии как основе идентичности<sup>15</sup>. Фактически и политически неверно возводить все разношерстные «моменты» или «разговоры» в новейшей женской политике, названной радикальным феминизмом, к версии Маккиннон. Однако телеологическая логика ее теории показывает, как эпистемология и онтология — включая их отрицания — стирают или ставят под контроль различие. Эффект теории Маккиннон только один — переписывание истории полиморфного поля, именуемого радикальным феминизмом. А главный эффект — выведение теории опыта, женской идентичности, которая знаменует собой апокалипсис для всех революционных установок. А именно, тотализация, встроенная в эту повесть о радикальном феминизме, достигает своего завершения — единства женщин — путем навязывания опыта и свидетельства радикального небытия. Как и для марксистской/социалистической феминистки, сознание есть достижение, а не естественный факт. Теория Маккиннон устраняет ряд трудностей, вмонтированных в гуманистические революционные субъекты, однако делается это ценой радикального редуционизма.

---

\* Центральная роль версий психоанализа с упором на объектные отношения, как и похожие ходы с сильным обобщающим уклоном при обсуждении воспроизводства, воспитания и материнства во многих подходах к эпистемологии, подчеркивают сопротивление их авторов тому, что я называю постмодернизмом. По-моему, и обобщающие ходы, и эти версии психоанализа затрудняют анализ «места женщины в интегральной схеме» и приводят к систематическим затруднениям при объяснении или даже просто распознавании главных аспектов построения пола и гендерного измерения социальной жизни.

Маккиннон утверждает, что феминизм с необходимостью принял отличную от марксизма аналитическую стратегию, делая упор не столько на структуру класса, сколько на структуру пола/гендера и его порождающего отношения, мужскую конституцию и сексуальную апроприацию женщин. По иронии, маккинновская «онтология» выстраивает несуществующего субъекта, несуществующую сущность. Желание другого, а не свой собственный труд — вот начало «женщины». Отсюда она развивает теорию сознания, навязывающую то, что может считаться опытом «женщин», — все, что именуется сексуальным насилием, да и сам секс как таковой, поскольку он соотносится с «женщинами». Практика феминизма есть выстраивание этой формы сознания, т.е. самопознание несуществующей самости.

По извращенной логике этого феминизма, сексуальное присвоение все еще имеет в нем эпистемологический статус труда, т.е. отправной точки для анализа, способного помочь изменить мир. Но из структуры пола/гендера вытекает сексуальное опредмечивание, а не отчуждение. В сфере познания результат сексуального опредмечивания — иллюзия и абстракция. При этом женщина не просто отчуждается от своего продукта, но по сути она вовсе не существует как субъект или даже потенциальный субъект, поскольку своим существованием как женщины она обязана сексуальному присвоению. Конституироваться желанием другого — не то же самое, что отчуждаться в процессе насильственного отрыва трудящегося от произведенного им продукта.

Маккинновской радикальной теории опыта свойственна предельная тотализация: она не просто маргинализует, но совершенно отменяет авторитет любой другой женской политической речи и практики. Эта тотализация производит то, что никогда не удавалось сформировать самому западному патриархату, — феминистское сознание небытия женщин иначе, как продуктов мужского желания. Я полагаю, Маккиннон верно отмечает, что никакая марксистская версия идентичности не может твердо обосновать женское единство. Но при решении проблемы противоречий любого западного революционного субъекта с точки зрения феминистских целей она развивает еще более авторитарную доктрину опыта. Если мое неприятие социалистических/марксистских установок вызвано их ненамеренным стиранием многоголосого, неассимилируемого, радикального различия, проявившегося в антиколониальных дискурсе и практике, то намеренное стирание Маккиннон всех различий изобретением «существенного» небытия женщин тем более не вызывает энтузиазма.

Согласно моей таксономии, которая, как и всякая таксономия, есть переписывание истории, радикальный феминизм может охватить все виды деятельности женщин, обозначенные социалистическими феминистками как формы труда, только если данная деятельность может быть так или иначе сексуально окрашена. Воспроизводство имело различные оттенки смысла для двух тенденций — одна коренилась в труде, другая в сексе, и обе называли последствия господства и незнания социальной и личной реальности «ложным сознанием».

Помимо трудностей и здравых моментов в аргументации каждого из авторов, ни марксистская, ни радикально-феминистская позиции не выказали стремления принять во внимание статус частичного объяснения: обе, как правило, строились в виде тотальностей. Западное объяснение этого и требовало; как иначе западный автор мог инкорпорировать *своих других*? Каждый пытался аннексировать другие формы господства путем распространения своих основных категорий с помощью аналогии, простого перечисления или сложения. Одним из главных, сокрушительных политических следствий явилось смущенное молчание по расовой проблеме белых радикалок и социалистических феминисток. История и многоголосие теряются в политических таксономиях, стремящихся выстроить генеалогии. В теории, претендующей на раскрытие строения категории «женщина» и социальной группы «женщины» как единого или тотализуемого целого, не оставалось структурного места для расы (как и для многого другого). Вот как выглядит структура моей карикатуры:

Социалистический феминизм —

структура класса//наемного труда//отчуждения

труд, по аналогии воспроизводство, расширительно пол, в сложении раса

Радикальный феминизм —

структура гендера//сексуальное присвоение//опредмечивание

пол, по аналогии труд, расширительно воспроизводство, в сложении раса

В другом контексте французская исследовательница Юлия Кристева заявила, что женщины как историческая группа впервые появились лишь после Второй мировой войны, наряду с такой группой, как молодежь. Ее датировки сомнительны, но сегодня мы приучены помнить, что в качестве объектов познания и исторических актеров «раса» существовала не испокон веков, «класс» имеет исторический генезис, а «гомо-

сексуалы» появились на сцене совсем недавно. Не случайно, что символическая система семьи мужчины — а значит, и сущность женщины — ломается как раз в тот момент, когда сети межчеловеческой коммуникации на планете становятся беспрецедентно множественными, чреватými последствиями и сложными. Термин «развитый капитализм» не годится для передачи структуры этого исторического момента. Конец мужчины, в западном смысле, оказывается поставленным на кон. Таким образом, в наше время женщина дезинтегрируется в женщин. Возможно, социалистические феминистки не так уж повинны в создании эссенциалистской теории, подавлявшей особенность и противоречивые интересы женщин. Думаю, мы были виновны по крайней мере в силу безоглядного приобщения к логикам, языкам и практикам белого гуманизма и в силу поиска какой-то единственной основы господства для обеспечения нашего революционного голоса. Теперь у нас меньше извинений. Но в сознании наших ошибок мы рискуем потеряться в безграничном различии и отказаться от затруднительной задачи налаживания частичной, реальной связи. Некоторые различия имеют игровой характер; некоторые — полюса мировых исторических систем господства. Эпистемология — это познание различия.

### **Информатика господства**

В этой попытке представить эпистемологическую и политическую позицию мне хотелось бы набросать картину возможного единства, картину, обязанную социалистическим и феминистским принципам построения. Рамка для моего наброска установлена размахом и важностью переустройств в социальных отношениях во всем мире, связанных с наукой и технологией. Я выступаю за политику, опирающуюся на надежды коренных перемен в природе класса, расы и гендера в рождающейся системе мирового устройства, которое по своим масштабам и новизне аналогично созданному промышленным капитализмом; мы переживаем движение от органического индустриального общества к полиморфной информационной системе — от тотальной работы к тотальной игре, причем смертельно опасной. Одновременно материальные и идеологические дихотомии могут быть выражены в нижеследующей схеме переходов от уютных старых иерархических господств к пугающим новым сетям, которые я назвала информатикой господства:

Репрезентация	Симуляция
Буржуазный роман, реализм	Научная фантастика, постмодернизм
Организм	Биотический компонент
Глубина, целостность	Поверхность, граница
Тепло	Шум
Биология как клиническая практика	Биология как запись
Физиология	Коммуникационная инженерия
Малая группа	Подсистема
Совершенство	Оптимизация
Евгеника	Контроль населения
Декадентство, «Волшебная гора»	Забывчивость, «Будущий шок»
Гигиена	Стрессовое управление
Микробиология, туберкулез	Иммунология, СПИД
Органическое разделение труда	Эргономика/кибернетика труда
Функциональная специализация	Модульное конструирование
Репродукция	Репликация
Органическая специализация по сексуальной роли	Оптимальные генетические стратегии
Биологический детерминизм	Эволюционная инерция, ограничения
Общинная экология	Экосистема
Расовая цепь бытия	Неоимпериализм, гуманизм ООН
Научное управление домом/фабрикой	Глобальная фабрика / электронный коттедж
Семья/рынок/фабрика	Женщины в интегральной схеме
Семейный подряд	Сравнительная ценность работника
Публичное/частное	Киборганическое гражданство
Природа/культура	Поля различия
Кооперация	Улучшение коммуникаций
Фрейд	Лакан
Секс	Генная инженерия
Труд	Робототехника
Дух	Искусственный интеллект
Вторая мировая война	Звездные войны
Патриархат белого капитализма	Информатика господства

Этот перечень подразумевает несколько интересных вещей<sup>16</sup>. Во-первых, объекты по правую сторону не могут кодироваться как «натуральные», и осознание этого подрывает натуралистическую кодировку также и для левой колонки. Мы не можем идти вспять ни идеологически, ни материально. И дело не только в том, что «бог» умер — умерла и «богиня». Или же тот и другая реанимированы в мирах, заряженных микроэлектронной и биотехнологической политиками. Относительно объектов, подобных биотическим компонентам, следует думать не в терминах сущностных свойств, а в терминах конструкции, предельных ограничений, потоковых уровней, системной логики, затрат на снижение ограничений. Сексуальное воспроизводство — один вид репродуктивной стратегии среди многих, с затратами и преимуществами, зависящими от системного окружения. Идеологии сексуального воспроизводства больше не имеют разумных оснований для взывания к понятиям пола и половой роли как органическим аспектам естественных объектов вроде организмов и семей. Подобное рассуждение будет разоблачено как иррациональное, и, по иронии, корпоративный служащий, читающий «Плейбой», и радикальная феминистка, ратующая против порнографии, вместе могут составить странную парочку, общими усилиями разоблачая иррационализм.

То же и в отношении расы: расистские и антирасистские идеологии о несходстве людей должны формулироваться в терминах частоты параметров. «Иррационально» ссылаться на такие понятия, как «первобытный» и «цивилизованный». Для либералов и радикалов поиск интегрированных социальных систем уступает место новой практике, зовущейся «экспериментальной этнографией», в которой органический объект полностью растворяется, поскольку внимание сосредоточивается на игре письма. На уровне идеологии мы наблюдаем переводы расизма и колониализма на языки развитости и недоразвитости, темпов и ограничений модернизации. О любых вещах или лицах «разумно» мыслить в терминах разборки и новой сборки: никакие «естественные» архитектуры не накладывают ограничений на конструкцию системы. Финансовые округа во всех городах мира, так же как зоны экспортно-ориентированной экономики и свободной торговли, громко заявляют об этом элементарном факте «позднего капитализма». Весь универсум вещей, доступных научному познанию, должен быть сформулирован в виде проблем коммуникационной инженерии (для менеджеров) или теорий текста (для тех, кто

предпочитает сопротивляться). То и другое — киборганические семиологии.

Можно ожидать, что контрольные стратегии сосредоточатся на пограничных условиях и интерфейсах, на уровнях потоков, пересекающих границы, а не на целостности натуральных объектов. «Целостность» или «честность» западной самоности уступает место процедурам принятия решений и экспертным системам. Например, контрольные стратегии применительно к способностям женщин давать жизнь новым человеческим существам будут развиты в языки контроля за народонаселением и максимизации достижений индивидуальных экспертов по принятию решений. Контрольные стратегии будут сформулированы в терминах темпов, амортизационных затрат, степеней свободы. Человеческие существа, как и любой другой компонент или подсистема, должны локализоваться внутри системной архитектуры, основные модусы действия которой имеют вероятностный, статистический характер. Никакие объекты, пространства или тела не являются священными сами по себе; любой компонент может быть связан интерфейсом с любым другим, если только может быть построено соответствующий стандарт, соответствующий код для обработки сигналов на каком-то общем языке. В этом мире обмен далеко превосходит универсальный перевод, произведенный капиталистическими рынками, который так хорошо проанализировал Маркс. Привилегированная патология, затрагивающая все виды компонентов в этой вселенной, — это стресс, коммуникационная катастрофа<sup>17</sup>. Киборг не подвержен биополитике Фуко; киборг симулирует политику, и это гораздо более мощное операционное поле. Дискурсивные конструкции — не шутка.

Такого рода анализ научных и культурных объектов познания, исторически появившийся после Второй мировой войны, готовит нас к обнаружению ряда важных несоответствий в феминистском анализе, который развивался так, как если бы всё еще оставался в силе органический, иерархический, предписывающий дуализм дискурс Запада со времен Аристотеля. Они подверглись каннибализации, или, как могла бы выразиться Зоя София (Софулис), оказались «переварены технологией». Дихотомии духа и тела, животного и человеческого, организма и машины, публичного и частного, природы и культуры, мужчин и женщин, первобытного и цивилизованного — все идеологически оказались под вопросом. Настоящее положение женщин — это их интеграция/эксплуатация в мировую систему производства/воспроизводства

и коммуникации, названную информатикой господства. Дом, рабочее место, рынок, общественная арена, само тело — все может быть расплыто и связано интерфейсом практически бесконечными, полиморфными способами, с далеко идущими последствиями для женщин и всех остальных, последствиями, которые сами по себе очень различны для различных людей и которые делают сильные оппозиционные международные движения труднопредставимыми и необходимыми для выживания. Один из важных путей для реконструкции социалистически-феминистской политики начинается с теории и практики, относящихся к социальным отношениям науки и технологии, включая прежде всего системы мифа и смыслов, структурирующие наше воображение. Киборг есть род разобранной и снова собранной постсовременной коллективной и личной самости. Именно эту самость должны кодировать феминистки.

Коммуникационные технологии и биотехнологии — вот ключевые орудия, переделывающие наши тела. Эти орудия претворяют и навязывают новые социальные отношения для женщин во всем мире. Технологии и научные дискурсы могут отчасти пониматься как формализации, т.е. застывшие моменты, текучих социальных взаимодействий, их конституирующих, но вместе с тем они должны рассматриваться и как инструменты для навязывания смыслов. Граница между орудием и мифом, инструментом и понятием, историческими системами социальных отношений и историческими анатомиями возможных тел, включая объекты познания, легко проницаема. Вообще миф и орудие взаимно конституируют друг друга.

Более того, коммуникационные науки и современные биологии выстраиваются в результате общего движения — вовлечения мира в проблему кодировки, поиск общего языка, в котором исчезает всякое сопротивление инструментальному контролю и любая гетерогенность может быть подвержена разборке, сборке, загрузке и обмену.

В коммуникационных науках вовлечение мира в проблему кодировки можно проиллюстрировать, рассмотрев теории кибернетических (контролируемых обратной связью) систем применительно к телефонной технологии, конструкции компьютеров, развертыванию вооружений или построению и эксплуатации баз данных. Во всех случаях решение ключевых вопросов опирается на теорию языка и контроля; ключевая операция — определение темпов, направлений и вероятностей потока количества, именуемого информацией. Мир перерезан

сеткой границ, в той или иной степени проницаемых для информации. Информация — это просто количественно определяемый элемент (единица, основа единицы), делающий возможным всеобщий перевод, а значит, и неограниченную инструментальную силу (называемую эффективной коммуникацией). Величайшая угроза для этой силы — разрыв коммуникации. Всякий системный срыв — функция стресса. Основы основ этой технологии можно сжато представить метафорой С<sup>3</sup>I (команда-контроль-коммуникация-информация), символом теории военной машины.

В современных биологиях перевод мира в проблему кодировки можно проиллюстрировать молекулярной генетикой, экологией, социобиологической эволюционной теорией и иммунобиологией. Организм оказался переведен в проблемы генетической кодировки и вычитки. Биотехнология — технология письма — в значительной степени задает тон исследованию<sup>18</sup>. В каком-то смысле организмы перестали существовать как объекты познания, уступив место биотическим компонентам, т.е. специальным устройствам для обработки информации. Аналогичные ходы в экологии можно проследить, обратив более пристальное внимание на историю и пользу понятия экосистемы. Иммунобиология и связанные с нею медицинские практики — выдающиеся примеры привилегированности систем кодирования и распознавания как объектов познания, как конструкций для нас телесной реальности. Биология здесь предстает разновидностью криптографии. Исследование с необходимостью оказывается сбором информации, своего рода разведывательной деятельностью. Иронии больше чем достаточно. Система под стрессом начинает вести себя странно; ее коммуникационные процессы нарушаются; она неспособна распознавать различие между собой и другим. Человеческие детеныши с сердцами бабуинов вызывают всенародную этическую озабоченность — у борцов за права животных по крайней мере такую же, как и у блюстителей чистоты человечества. В Соединенных Штатах гомосексуалы и наркоманы на игле — наиболее «привилегированные» жертвы ужасного заболевания иммунной системы, отмечающей (записывающей в теле) размывание границ и моральное загрязнение<sup>19</sup>.

Но эти экскурсы в теории коммуникаций и биологию оставались на уровне разреженных абстракций: есть и более приземленная, в основном экономическая реальность, способная подкрепить мое утверждение, что эти науки и технологии знаменуют для нас фундаментальные трансформации

в структуре мира. Коммуникационные технологии зависят от электроники. Современные государства, мультинациональные корпорации, военная сила, бюрократические аппараты, спутниковые системы, политические процессы, обработка нашего воображения, система трудового контроля, медицинское конструирование наших тел, коммерческая порнография, международное разделение труда, религиозный евангелизм — все это глубоко зависит от электроники. Микроэлектроника — техническая основа симулякров, т.е. копий без оригиналов.

Микроэлектроника опосредует переводы труда в робототехнику и обработку текстов, пола в генетическую инженерию и репродуктивные технологии и духа — в искусственный интеллект и процедуры принятия решений. Новые биотехнологии затрагивают больше, чем человеческое воспроизводство. Биология, как мощная инженерная наука для переконструирования материалов и процессов, чревата революционными последствиями для промышленности — сегодня это, вероятно, очевидней всего сказывается в сельском хозяйстве, использовании ферментов и энергетических компонентов. Коммуникационные науки и биология — это построение природно-технических объектов познания, в которых различие между машиной и организмом тщательно смазано; дух, тело и орудие теснейшим образом взаимосвязаны. «Мультинациональная» материальная организация производства и воспроизводства повседневной жизни и символическая организация производства и воспроизводства культуры и воображения, очевидно, подразумеваются в равной степени. Охраняющие границу образы базиса и надстройки, публичного и частного или материального и идеального никогда не казались такими слабыми.

Я использовала принадлежащий Рэчел Гроссман образ женщины в интегральной схеме для описания положения женщин в мире, столь глубоко перестроенном социальными отношениями науки и технологии<sup>20</sup>. Я пользуюсь странным выражением «социальные отношения науки и технологии» для указания на то, что не с технологическим детерминизмом мы имеем дело, а с некоторой исторической системой, зависящей от структурированных отношений между людьми. Но это выражение должно указывать и на то, что наука и технология предоставляют новые источники силы, что мы нуждаемся в новых источниках анализа и политического действия<sup>21</sup>. Некоторые перестройки расы, пола и класса, укорененные в социальных отношениях, пронизанных высокой

технологией, могут сделать социалистический феминизм более способным для осуществления действенной прогрессивной политики.

### Экономика домашней работы

«Новая промышленная революция» порождает новый мировой рабочий класс, так же как новые сексуальности и этничности. Предельная мобильность капитала и формирующееся международное разделение труда тесно переплетены с появлением новых коллективностей и ослаблением привычных группировок. Эти тенденции не являются нейтральными ни в гендерном, ни в расовом отношении. Белые мужчины в развитых индустриальных обществах вновь ощутили себя уязвимыми от постоянной угрозы потерять работу, в то время как женщины не пропадают из списков требующихся работников с такими же темпами, как мужчины. Дело не просто в том, что в странах «третьего мира» женщины являются предпочтительной рабочей силой для наукоемких мультинациональных корпораций в ориентированных на экспорт секторах, особенно в электронике. На самом деле картина носит более системный характер, охватывая воспроизводство, сексуальность, культуру, потребление и производство. Типичный пример Силиконовой долины показывает, что жизни многих женщин были структурированы вокруг занятости в сфере электронной промышленности, а их личные реальности включают серийную гетеросексуальную моногамию, заботу о воспитании ребенка, отстранение от дальних родственников и большинства других форм традиционной жизни в общине, высокую вероятность одиночества и крайнюю экономическую уязвимость по мере старения. Этническая и расовая разнородность женщин Силиконовой долины структурирует микрокосм конфликтующих различий в культуре, семейном положении, религии, образовании и языке.

Ричард Гордон назвал эту новую ситуацию экономикой домашней работы<sup>22</sup>. Хотя он включает сюда феномен в буквальном смысле надомной работы, возникающий в связи с электронной сборкой, Гордон хочет обозначить термином «экономика домашней работы» весь процесс реструктурирования труда, перенимающего многие характеристики, прежде связывавшиеся с женскими профессиями, с работами, в буквальном смысле выполнявшимися только женщинами. Работа переопределяется как женская и феминизированная, даже если она

выполняется мужчинами. Быть феминизированной — означает сделаться предельно уязвимой; вы можете быть разобранной, снова собранной, эксплуатируемой в качестве резервной рабочей силы; вас считают не рабочими, а скорее сервомеханизмами; на вас взваливают сверхурочные в рабочее время и вне работы, превращающие ограниченный рабочий день в насмешку; вы ведете существование, неизменно граничащее с непристойностью, неуместное и легко сводимое к сексу. Депрофессионализация — старая стратегия, вновь применимая к некогда привилегированным рабочим. Однако экономика домашней работы относится не только к широкомасштабной депрофессионализации и не отрицает появления новых областей, требующих высокого профессионализма, даже для тех женщин и мужчин, для которых профессиональная занятость прежде была недоступна. Скорее, это понятие указывает на то, что фабрика, дом и рынок интегрируются на новом уровне и что места женщин имеют ключевое значение, и требует анализа на предмет выявления различий между женщинами и смыслов отношений между мужчинами и женщинами в различных ситуациях.

Экономика домашней работы как мировая капиталистическая организационная структура становится возможной благодаря новым технологиям (но не обусловлена ими). Успех атаки на сравнительно привилегированные профессии, большей частью резервированные за белыми мужчинами и охранявшиеся профсоюзами, связан со способностью новых коммуникационных технологий интегрировать и контролировать труд, несмотря на экстенсивное распыление и децентрализацию. Последствия новых технологий ощущаются женщинами и как утрата семейного (мужского) подряда (если они когда-либо имели доступ к этой привилегии белых), и в характере их собственной работы, которая становится капиталоемкой, например работа в конторе и уход за детьми.

Новые экономические и технологические схемы также имеют отношение к коллапсу государства всеобщего благоденствия и вызванной этим интенсификации требований, предъявляемых к женщинам для поддержания повседневной жизни как их самих, так и мужчин, детей и престарелых. Феминизация бедности — порожденная крушением государства всеобщего благоденствия, экономикой домашней работы, где стабильная занятость становится чем-то исключительным, и подпитываемая ожиданием, что мужскому доходу не сравняться с заработком женщин, уходящим на детей, — поставлена во главу угла. Причины появления семей, возглавляемых

женщинами, варьируются в зависимости от расы, класса и сексуальности; но их всевозрастающая распространенность — основа для коалиций между женщинами по множеству вопросов. То, что женщины, как правило, поддерживают повседневную жизнь семьи отчасти в силу их вынужденного статуса матерей, едва ли ново; своеобразная интеграция с откровенно капиталистической и все более военно-ориентированной экономикой — вот новость. Например, американские чернокожие женщины, добившиеся освобождения от (едва) оплачиваемого домашнего рабства и ныне в больших количествах занявшие должности служащих и клерков, чувствуют давление, имеющее немалые последствия для продолжающейся вынужденной бедности среди безработных чернокожих. Женщины-тинейджеры в индустриализирующихся районах «третьего мира» все чаще ощущают себя единственным или основным источником заработка для своих семей, в то время как доступ к земле становится все более проблематичным. Эти тенденции должны иметь решающие последствия для психодинамики и политики гендера и расы.

Придерживаясь нарративной рамки трех основных стадий капитализма (торговый/раннеиндустриальный, монополистический, мультинациональный), связанной с троицей национализма, империализма и мультинационализма и соотносящейся с джеймисоновскими тремя господствующими эстетическими периодами реализма, модернизма и постмодернизма, я бы отметила, что специфические формы семей диалектически соотносятся с формами капитала и его политических и культурных атрибутов. Проблематично и неравно представленные в реальной жизни, идеальные формы этих семей можно схематично изобразить следующим образом: 1) патриархальная ядерная семья, структурированная дихотомией публичного и частного и сопутствуемая белой буржуазной идеологией отдельных сфер и англоамериканским феминизмом XIX в.; 2) современная семья, опосредуемая (или вынуждаемая) государством всеобщего благоденствия и институтами вроде семейного подряда, с расцветом афеминистских гетеросексуальных идеологий, включая их радикальные версии, представленные в Гринич-Виллидж во времена Первой мировой войны; 3) «семья» экономики домашней работы, с ее оксюморонной структурой женщины — главы семейства, с ее взрывами феминизма и парадоксальной интенсификацией и эрозией самого гендера.

Таков контекст, в котором проекции мировой структурной безработицы, порождаемой новыми технологиями, оказыва-

ются частью картины экономики домашней работы. По мере того как робототехника и родственные технологии лишают мужчин работы в «развитых» странах и усугубляют обреченность попыток создать рабочие места для мужчин в процессе «развития» «третьего мира» и в то время как автоматизированный офис становится правилом даже в странах с излишком рабочей силы, все больше интенсифицируется феминизация труда. Чернокожие женщины в Соединенных Штатах давно узнали, что реально означает структурная безработица («феминизация») чернокожих мужчин, как и их собственная в высшей степени уязвимая позиция в наемной экономике. Больше не секрет, что сексуальность, воспроизводство, семья и общественная жизнь переплетаются с этой экономической структурой мириадами нитей, которые также дифференцировали ситуации белых и черных женщин. Еще многим женщинам и мужчинам придется столкнуться с похожими ситуациями, что сделает кроссгендерные и расовые альянсы по вопросам элементарного поддержания жизни (с работой или без) необходимыми, а не просто желательными.

Новые технологии также оказывают глубокое воздействие на проблему голода и производства пищи для глобального пропитания. По оценке, которую дает Рэй Лессор Блумберг, женщины производят около 50 процентов пищи в мировом масштабе<sup>23</sup>. Женщинам, как правило, не удастся ощутить преимущества возросшей высокотехнологичной товаризации пищи и энергетических культур, их повседневные заботы сделались еще тягостней, поскольку не уменьшается их ответственность по обеспечению пищей и их репродуктивные ситуации сделались еще сложнее. Технологии «зеленой революции» взаимодействуют с другими высокотехнологичными

---

\* Совмещение социальных отношений «зеленой революции» и биотехнологий, подобных генной инженерии растений, все больше увеличивают нагрузку на землю в странах «третьего мира». По оценкам Агентства по международному развитию (New York Times, 14.10.1984), представленным на Международном дне пищи в 1984 г., в Африке женщины производят около 90 процентов сельскохозяйственных съестных припасов, в Азии — от 60 до 80 процентов и составляют 40 процентов сельскохозяйственной рабочей силы на Ближнем Востоке и в Латинской Америке. Блумберг заявляет, что сельскохозяйственная политика мировых организаций, как и мультинациональных корпораций и национальных правительств стран «третьего мира», как правило, игнорирует фундаментальные проблемы разделения труда по половому признаку. Сегодняшняя трагедия голода в Африке, возможно, в равной степени обязана мужскому верховенству, как и капитализму, колониализму и схемам выпадения осадков. Точнее говоря, капитализм и расизм обычно отличаются структурной чертой мужского господства.

промышленными производствами в плане изменения гендерных разделений труда и дифференциальных гендерных миграционных моделей.

Новые технологии, по-видимому, тесно повязаны с теми формами «приватизации», проанализированными Роз Печески, в которых синергистически взаимодействуют милитаризация, правые семейные идеологии и схемы и углубленные определения корпоративной (и государственной) собственности как частной<sup>24</sup>. Новые коммуникационные технологии служат фундаментом для упразднения «публичной жизни» для всех и каждого. Это способствует грибковому разрастанию перманентного высокотехнологичного военного истеблишмента за культурный и экономический счет большинства людей, но особенно женщин. Такие технологии, как видеоигры и сверхминиатюрное телевидение, очевидно играют ключевую роль в производстве современных форм «частной жизни». Культура видеоигр жестко ориентирована на индивидуальное соперничество и взрывные военные действия. Здесь производятся высокотехнологичные, гендерные воображения — воображения, способные созерцать разрушение целой планеты и наслаждаться научно-фантастическим бегством от последствий катастрофы. Милитаризация затрагивает не только наше воображение, неизбежны и иные реальности электронной и ядерной войны. Это технологии, обещающие предельную мобильность и совершенный обмен, и между делом позволяющие туризму, этой наилучшей практике мобильности и обмена, вырасти в одну из крупнейших отраслей мировой экономики.

Новые технологии воздействуют на социальные отношения сексуальности и воспроизводства — не всегда одинаковым образом. Тесная взаимосвязь сексуальности и инструментальности, взглядов на тело как на своего рода частную машину по максимизации удовлетворения и пользы, хорошо описывается в социобиологических историях происхождения, делающих упор на генетический расчет и объясняющих неизбежную диалектику господства мужской и женской гендерных ролей<sup>25</sup>. Эти социобиологические истории находятся в зависимости от характерного для эры высоких технологий взгляда на тело как на биотический компонент или кибернетическую коммуникационную систему. Среди множества трансформаций репродуктивных ситуаций — медицинская, в которой женские тела имеют ряд границ, ставших с недавних пор проницаемыми для «визуализации» и «вмешательства». Конечно, вопрос о том, кто контролирует интерпретацию телесных границ в меди-

цинской герменевтике, — важнейшая феминистская проблема. Медицинское зеркало служило символом борьбы женщин за свои тела в 1970-е гг.; но этот самодельный инструмент не подходит для выражения необходимой нам политики тела при столкновении с реальностью в практиках киборганической репродукции. Самопомощи недостаточно. Технологии визуализации напоминают важную культурную практику охоты с камерой и глубоко хищническую природу фотографического сознания<sup>26</sup>. Пол, сексуальность и воспроизводство — центральные актеры в высокотехнологичных мифосистемах, структурирующих наши воображения личной и социальной возможности.

Другой критический аспект социальных отношений новых технологий — переформулировка ожиданий, культуры, труда и воспроизводства для крупных контингентов научной и технической рабочей силы. Главная социальная и политическая опасность — формирование строго бимодальной социальной структуры, при которой массы женщин и мужчин всех этнических групп, но особенно цветные, связаны экономикой домашней работы, безграмотностью нескольких разновидностей, общей избыточностью и бессилием, находясь под контролем высокотехнологичных репрессивных аппаратов в самых разных сферах — от развлечений до надзора и подавления. Адекватная социалистически-феминистская политика должна адресоваться женщинам привилегированных профессиональных категорий, особенно в сфере производства науки и технологии, выстраивающей научно-технический дискурс, процессы и объекты<sup>27</sup>.

Этот вопрос — лишь один из аспектов исследования возможности феминистской науки, но он важен. Какого рода конституирующую роль в производстве знания, воображения и практики могут иметь новые группы, делающие науку? Как эти группы могут быть привлечены к союзу с прогрессивными социальными и политическими движениями? Какую политическую отчетность можно выстроить для связи женщин через научно-технические иерархии, нас разделяющие? Есть ли пути развития феминистской политики в области науки/технологии в союзе с антивоенными группами, выступающими за конверсию научных предприятий? Многие научные и технические работники Силиконовой долины, включая хайтекковбоев, не хотят работать на военную науку<sup>28</sup>. Могут ли эти личные предпочтения и культурные тенденции быть соединены в прогрессивную политику этого среднего класса профессионалов, среди которых женщин, включая цветных, становится довольно-таки много?

Позвольте завершить картину исторических позиций женщин в развитых индустриальных обществах, поскольку эти позиции оказались отчасти реструктурированы социальными отношениями науки и технологии. Если когда-либо и было возможно характеризовать жизни женщин разграничением публичной и частной сфер — это подсказывают образы разделения жизни рабочего на фабрику и дом, буржуазной жизни — на рынок и дом, наконец, гендерного существования — на личную и политическую области, — сегодня это абсолютно ошибочная идеология, не годная даже для того, чтобы показать, как два термина этих дихотомий выстраивают друг друга на практике и в теории. Я предпочитаю идеологический образ сети, подсказывающий обилие пространств и идентичностей и проницаемость границ в личном теле и политике тела. «Создание сетей» — это феминистская практика и вместе с тем стратегия мультинациональных корпораций. Плетение — дело оппозиционных киборгов.

Итак, позвольте вернуться к упомянутому ранее образу информатики господства и проследить одно понимание «места» женщин в интегральной схеме, затрагивая лишь несколько идеализированных социальных позиций, рассмотренных главным образом с точки зрения развитых капиталистических обществ: Дом, Рынок, Рабочее место, Государство, Школа, Клиника—Больница и Церковь. Каждое из этих идеализированных пространств логически и практически имплицитно в любом другом локусе, на манер голографической фотографии. Я хочу обратить внимание на силу воздействия социальных отношений, опосредуемых и насаждаемых новыми технологиями, чтобы помочь сформулировать необходимый анализ и направления практической работы. Однако в этих сетях для женщин нет «места» — есть лишь геометрии различия и решающих противоречий для киборганических идентичностей женщин. Если мы научимся читать эти паутины власти и социальной жизни, мы сможем узнать новых партнеров, новые коалиции. Нет никакого смысла читать нижеследующий список с точки зрения «идентификации», унитарной самости. Проблема — распыление. Задача — выживание в диаспоре.

*Дом.* Семья с женщиной во главе, серийная моногамия, бегство мужчин, одиночество старых женщин, технология работы по дому, оплачиваемая надомная работа, возрождение надомных потогонных предприятий, бизнес и телеком-

муникация из дома, электронный коттедж, городская бездомность, миграция, модульная архитектура, навязываемая (симулируемая) нуклеарная семья, интенсивное домашнее насилие.

*Рынок.* Продолжающаяся потребительская работа женщин, с недавних пор ориентированная на покупку огромного количества новой продукции, предлагаемой новыми технологиями (особенно по мере того как конкуренция промышленно развитых и развивающихся наций за отведение угрозы массовой безработицы делает необходимым отыскание все более крупных новых рынков для сбыта все менее явно необходимых товаров); бимодальная покупательная сила в сочетании с рекламой, ориентированной на многочисленные обеспеченные группы и пренебрегающей массовыми рынками прошлого; растущее значение неформальных рынков труда и товаров, параллельных высокотехнологичным, обеспеченным рыночным структурам; системы надзора, работающие благодаря электронной форме денежных переводов; усилившаяся рыночная абстрагированность (отоваривание) опыта, ведущая к неэффективным утопическим или равнозначным циничным теориям общества; предельная мобильность (абстрагированность) рыночных/финансовых систем; взаимопроникновение рынка сексуальных услуг и рынка труда; усилившаяся сексуализация абстрагированного и отчужденного потребления.

*Рабочее место.* Остающееся в силе интенсивное разделение труда по половому и расовому признакам, но при этом значительный прирост членства в привилегированных профессиональных категориях для многих белых женщин и цветных; влияние новых технологий на работу женщин в конторском деле, сфере обслуживания, на производстве (особенно текстильном), в сельском хозяйстве, электронной промышленности; международная реструктуризация рабочего класса; развитие новых повременных тарифов для обеспечения экономики домашней работы (гибкий график, частичная занятость, сверхурочные, свободный график); домашняя работа и работа вне дома; усилившееся давление на двухуровневые структуры найма; значительные массы людей во всем мире, зависимые от наличных денег, без какого-либо опыта и надежды на стабильную занятость; труд большей частью «маргинален» или «феминизирован».

*Государство.* Продолжающаяся эрозия государства всеобщего благоденствия; децентрализация вкупе с усилением надзора и контроля; телематическое гражданство; империализм и

политическая власть в целом оформляются дифференциацией информационного богатства/бедности; усилившаяся высокотехнологичная милитаризация, встречающая все более сильное сопротивление многих социальных групп; сокращение штата гражданских служб в результате растущей капиталобеспеченности офисной работы с важными последствиями для профессиональной мобильности цветных женщин; растущая приватизация материальной и идеологической жизни и культуры; тесная интеграция приватизации и милитаризации, высокотехнологичные формы буржуазной капиталистической личной и публичной жизни; невидимость различных социальных групп друг для друга, связанная с психологическими механизмами веры в абстрактных врагов.

*Школа.* Углубляющаяся взаимозависимость высокотехнологичных финансовых потребностей и публичного образования на всех уровнях, дифференцированного по расовым, классовым и гендерным признакам; управленческие классы, вовлеченные в реформу образования и его финансирования за счет остающихся за бортом прогрессивных образовательных демократических структур для детей и учителей; игнорирование и подавление массового образования в технократической и милитаризованной культуре; рост антинаучных мистических культов в диссидентских и радикальных политических движениях; остающаяся относительная научная безграмотность среди белых женщин и цветных; растущая индустриальная направленность образования (особенно высшего образования) под влиянием научно-ориентированных мультинациональных корпораций (особенно компаний, работающих в сфере электроники и биотехнологии); высокообразованные, многочисленные элиты во все более бимодальном обществе.

*Клиника—Больница.* Интенсификация отношений машины-тела; пересмотр общественных метафор, передающих личностный опыт тела, особенно в связи с репродукцией, функциям иммунной системы и «стрессовым» явлениям; интенсификация репродуктивной политики в ответ на глобальные исторические импликации нереализованного, потенциального контролирования женщинами своего отношения к репродукции; появление новых исторически беспрецедентных болезней; борьба за смыслы и средства здоровья в окружениях, заполненных высокотехнологичными продуктами и процессами; продолжающаяся феминизация работы в медицинской сфере; усилившаяся борьба за ответственность государства за здоровье; неуывающая идеологическая роль на-

родных движений за здоровье как важнейшая форма американской политики.

*Церковь.* «Суперспасительные» проповедники электронного фундаментализма, прославляющие союз электронного капитала и автоматизированных фетишистских богов; усиление роли церквей в сопротивлении милитаризованному государству; центральная борьба за смыслы и авторитет женщин в религии; неувядающая роль духовности, переплетенной с сексом и здоровьем, в политической борьбе.

Единственный способ охарактеризовать информатику господства — описать ее как массивированную интенсификацию незащищенности и культурного обнищания при общей неспособности благотворительных сетей помочь наиболее уязвимым. Поскольку многое в этой картине переплетается с социальными отношениями науки и технологии, становится явственной настоятельностью социалистически-феминистской политики, адресованной науке и технологии. Сегодня многое уже делается, и почва для политической работы богатая. Например, усилия разработать формы коллективной борьбы для работающих женщин, такие, как Округ 925 SEIU (Service Employees International Union: Международный профсоюз работников сферы обслуживания), должны для всех нас стать высоким приоритетом. Эти усилия тесно связаны с технической реструктуризацией процессов труда и реформациями рабочего класса. Эти усилия также приносят понимание более объемлющего типа трудовой организации, учитывающей проблемы общественной жизни, сексуальности и семьи, которые никогда не имели особого значения в большей части белых и мужских промышленных профсоюзах.

Структурные перестройки, связанные с социальными отношениями науки и технологии, резко амбивалентны. Однако нет необходимости окончательно опускать руки, осознавая импликации отношения женщин конца XX в. ко всем аспектам труда, культуры, производства знания, сексуальности и воспроизводства. По очевидным причинам большинство марксистов лучше всего видят господство и с трудом понимают то, что может выглядеть лишь как ложное сознание и соучастие людей в собственном порабощении в эпоху позднего капитализма. Очень важно помнить: то, что утрачено, возможно, в основном с точки зрения женщин, зачастую представляет собой злостные формы притеснения, ностальгически натурализованные перед лицом нынешнего насилия. Амбивалентность в отношении прерванных единств, опосредуемая культурой

высоких технологий, требует не сортировки сознания на категории «зрячей критики, основывающей прочную политическую эпистемологию» против «манипулируемого ложного сознания», но тонкого понимания рождающихся удовольствий, опытов и сил с серьезным потенциалом для изменения правил игры.

Есть основания надеяться на появление в рождающихся базисах новых типов единства через расу, гендер и класс, ибо эти элементарные единства социалистически-феминистского анализа сами подвержены многообразным метаморфозам. Усиление тягот, ощущаемое во всем мире в связи с социальными отношениями науки и технологии, серьезно. Но то, что люди чувствуют, само по себе не прозрачно, и нам не хватает достаточно тонких аналогий для коллективного построения эффективных теорий опыта. Сегодняшние усилия — марксистские, психоаналитические, феминистские, антропологические, — призванные прояснить даже «наш» опыт, находятся в зачаточном состоянии.

Я сознаю странность перспективы моей исторической позиции — докторская диссертация по биологии ирландской девушки-католички стала возможной благодаря воздействию Спутника на американскую национальную научно-образовательную политику. Мои тело и дух настолько же определялись гонкой вооружений после Второй мировой войны и «холодной войной», как и женскими движениями. Для надежды оказывается больше оснований, если сосредотчиться на противоречивых эффектах политики, задуманной для производства лояльных американских технократов, но в то же время производшей значительное число диссидентов, а не фокусироваться на нынешних поражениях.

Перманентная частичность феминистских точек зрения имеет последствия для ожидаемых нами форм политической организации и соучастия. Нам не нужна тотальность, чтобы хорошо работать. Феминистская мечта об общем языке, как и все мечты об абсолютно истинном языке, абсолютно верном именовании опыта, тоталитарная и империалистическая. В этом смысле диалектика — тоже язык мечты, грезящий о решении противоречий. Возможно, по иронии, наши слияния с животными и машинами могут научить нас, как не быть Мужчиной, воплощением западного логоса. С точки зрения удовольствия от этих мощных и табуированных слияний, ставших неизбежными благодаря социальным отношениям науки и технологии, феминистская наука не так уж невозможна.

## Киборги: миф политической идентичности

Я хочу закончить мифом об идентичности и границах, который мог бы оформить политическое воображение конца XX в. Этой историей я обязана таким авторам, как Джоанна Расс, Сэмюэль Делэни, Джон Варли, Джеймс Типтри-младший, Октавия Батлер и Вонда Макинтайр<sup>29</sup>. Это наши рассказчики, исследующие, что значит быть воплощенным в мирах высокой технологии. В исследовании понятия телесных границ и социального строя необходимо отметить антрополога Мэри Дуглас, помогшую нам осознать, насколько фундаментальна для мировоззрения и политического языка телесная образность<sup>30</sup>. Французские феминистки, такие, как Люси Иригарэ и Моника Виттиг, при всех их различиях, знают, как писать тело, как сплести эротизм, космологию и политику из образов воплощения и — это особенно касается Виттиг — образов фрагментации и восстановления тел<sup>31</sup>.

Такие американские радикальные феминистки, как Сьюзен Гриффин, Одри Лорд и Эдриен Рич, оказали глубокое влияние на наше политическое воображение и, возможно, излишне сузили критерии приемлемого тела и политического языка<sup>32</sup>. Они настаивают на органическом, противопоставляя его технологическому. Но их символические системы, как и родственные позиции экофеминизма и феминистского язычества, изобилующие органицизмами, могут быть поняты лишь в терминах Сандовал как оппозиционные идеологии, соответствующие концу XX в. Они просто озадачат любого, кто не ушел с головой в проблему машин и сознания позднего капитализма. В этом смысле они часть киборганического мира. Немалые богатства сулит феминизму и открытое принятие возможностей, заложенных в падении четких разграничений между организмом и машиной и других различий подобного рода, структурирующих западную самость. Одновременность падений — вот что взламывает матрицы господства и вскрывает геометрические возможности. Чему может научить личностное и политическое, «технологическое» загрязнение? Я коротко остановлюсь на двух пересекающихся группах текстов, дающих представление о строении киборганического мифа, потенциально способного оказать нам помощь: они посвящены конструкциям цветных женщин и чудовищным самостям в феминистской научной фантастике.

Ранее я высказала мысль, что «цветные женщины» могут пониматься как своего рода киборганическая идентичность,

мощная субъективность, синтезированная из сплавов аутсайдерских идентичностей, и в сложных политико-исторических хитросплетениях «Зами» (Zami) в вышедшей из-под пера Одри Лорд «биомифографии»<sup>33</sup> можно найти материал и культурные схемы, отражающие этот потенциал. Лорд схватывает тональность в заглавии своей книги «Сестра Аутсайдер» (Sister Outsider). В моем политическом мифе сестра Аутсайдер — офшорная женщина, которую американские рабочие, женщины и феминизированные мужчины должны рассматривать как врага, препятствующего их сплоченности, угрожающего их защищенности. В офшорном пространстве, внутри границ Соединенных Штатов, сестра Аутсайдер представляет собой потенциал среди рас и этнических идентичностей женщин, толкаемых на разделение, конкуренцию и эксплуатацию в одних и тех же отраслях. «Цветные женщины» — предпочтительная рабочая сила для наукоемких производств, реальные женщины, для которых глобальный сексуальный рынок, рынок труда и политика репродукции — калейдоскоп повседневной жизни. Молодые кореянки, занятые в секс-индустрии и на конвейере электронной сборки, рекрутируются из высшей школы, воспитываются для интегральной схемы. Грамотность, особенно знание английского, отличает «дешевую» женскую рабочую силу, столь привлекательную для мультинациональных корпораций.

В противоположность восточным стереотипам «устного пиджина», грамотность является особой меткой цветных женщин, добытая американскими черными женщинами, как и мужчинами, в долгой, смертельно опасной борьбе за возможность учиться и учить читать и писать. Письмо имеет особое значение для всех колониальных групп. Оно сыграло ключевую роль в западном мифе различия устных и письменных культур, первобытных и цивилизованных ментальностей, а недавно и в разрушении этого различия в постмодернистских теориях, атаковавших фаллоцентризм Запада, с его поклонением монотеистическому, авторитарному и уникальному творению, неповторимому и совершенному имени<sup>34</sup>. Борьба за смыслы письма — важнейшая форма современной политической борьбы. Отпустить игру письма — дело смертельно серьезное. Поэмы и повести американских цветных женщин не устают толковать о письме, о доступе к власти обозначения, только на сей раз эта власть не должна быть ни фаллической, ни невинной. Киборганическое письмо не должно говорить о Падении, воображаемой ныне канувшей цельности прежде языка, прежде письма,

прежде Мужчины. Киборганическое письмо — о силе выжить не на основе изначальной невинности, а путем захвата орудий, чтобы пометить клеймом мир, который заклеил их как других.

Такие орудия — чаще всего истории, пересказанные истории, версии, переворачивающие и смешивающие иерархические дуализмы натурализованных идентичностей. В своем пересказе историй происхождения киборганические авторы подрывают центральные мифы происхождения западной культуры. Мы все были колонизованы этими мифами о происхождении, с их тоской по исполнению в апокалипсисе. Фаллоцентристские истории происхождения, наиболее важные для феминистских киборгов, встроены в технологии в буквальном смысле — технологии, пирующие мир, биотехнологию и микроэлектронику, — которые в последнее время текстуализовали наши тела как проблемы кода по трафарету С<sup>3</sup>I. Истории феминистских киборгов имеют своей задачей перекодировку коммуникации и информации для подрыва команды и контроля.

В буквальном и переносном смыслах борьба американских цветных женщин полна языковой политикой, и истории о языке обладают особой силой в их богатой современной письменной традиции. Например, особое значение для конструкций идентичности женщинами латиноамериканского происхождения имеют пересказы историй туземной американки Малинче, матери полукровной «незаконнорожденной» расы Нового света, знатока языков и любовницы Кортеса. В книге «Любить во время войны» (Loving in the War Years) Черри Морага исследует темы идентичности в случае, когда человек никогда не владел изначальным языком, никогда не рассказывал изначальной истории, никогда не пребывал в гармонии законной гетеросексуальности посреди сада культуры, а значит, не может основывать идентичность на мифе или отпадении от невинности и праве на естественные имена, материнское или отцовское<sup>35</sup>. Письмо Мораги, писательское мастерство представлены в ее поэзии как насилие того же рода, что и владение языком завоевателя в случае Малинче, — насилие, незаконное порождение, позволяющее выжить. Язык Мораги не «целен»; он сознательно раздроблен, представляя химерой английского и испанского, языков завоевателей. Но именно этот химерический монстр, не заявляющий прав на изначальный язык прежде насилия, создает эротические, мастерские, мощные идентичности цветных женщин. Сестра Аутсайдер подает знак о возможности выживания мира не в силу своей невин-

ности, а потому что способна жить на границах, писать без основывающего мифа об изначальной целостности с его неотвратимым апокалипсисом конечного возвращения к смертному единству, которое Мужчина вообразил невинной и всемогущей Матерью, освобожденной в Конце от очередной спирали апроприации своим сыном. Письмо метит тело Мораги, утверждает его как тело цветной женщины, наперекор возможности перетекания в неприметную категорию дочери англоотца или в восточный миф «изначальной безграмотности» матери, которой никогда не было. Здесь Малинче была матерью, а не Евой, еще не вкушившей запретный плод. Письмо утверждает сестру Аутсайдер, а не Женщину-прежде-отпадения-в-письмо, требующуюся для фаллоцентристской Семьи Мужчины.

Письмо — преимущественно технология киборгов, надрезанные поверхности конца XX в. Киборганическая политика — это борьба за язык и борьба против совершенной коммуникации, против одного кода, который в совершенстве переводит весь смысл, этой центральной догмы фаллоцентризма. Вот почему киборганическая политика настаивает на важности шума и защищает загрязнение, приветствуя незаконные примеси животного и машины. Это сочетания, которые делают Мужчину и Женщину столь проблематичными, подрывая структуру желания, воображаемую силу производства языка и гендера, а значит, подрывая структуру и модусы воспроизводства западной идентичности, природы и культуры, зеркала и глаза, раба и господина, тела и духа. Не «мы» изначально избрали быть киборгами, но выбор обосновывает либеральную политику и эпистемологию, представляющую себе воспроизводство индивидов прежде более широких репликаций «текстов».

С точки зрения киборгов, освобожденные от необходимости базировать политику на «нашей» привилегированной позиции угнетения, вбирающего в себя все прочие господства, невинность просто подвергнутых насилию, основу тех, кто стоит ближе к природе, мы можем видеть далеко идущие возможности. Феминизмы и марксизмы сели на мель из-за западных эпистемологических императивов построений революционного субъекта под углом зрения иерархии угнетений и латентной позиции морального превосходства, невинности и большей близости к природе. Не имея никакой изначальной мечты об общем языке или изначальном симбиозе, обещающем защиту от враждебной «маскулинной» сепарации, но будучи вписаны в игру текста, не навязывающего никакого

окончательно привилегированного прочтения или истории спасения, чтобы признать «себя» полностью включенными в мир, мы освобождаемся от необходимости основывать политику на идентификации, авангардных партиях, чистоте и материнской роли. Лишенная идентичности, незаконнорожденная раса учит силе маргинальности и важности такой матери, как Малинче. Из злой матери маскулинных страхов цветные женщины преобразили ее в изначально грамотную мать, учащую выживанию.

Это не просто деконструкция, но пороговая трансформация. Всякая история, которая начинается с изначальной невинности и отдает предпочтение возвращению к цельности, воображает драмой жизни индивидуацию, отделение, рождение самости, трагедию автономии, отпадение в письмо, отчуждение; т.е. войну, умеряемую воображаемой передышкой на лоне Другого. Эти схемы управляются репродуктивной политикой, имеющей в виду возрождение без изъяна, совершенство, абстракцию. В этой схеме женщин воображают либо лучше, либо хуже, чем они есть на самом деле, но все сходится на том, что их самость меньше, индивидуация слабее, что они в большей степени слиты с оральным, с Матерью, что их ставки в маскулинной автономии меньше. Но есть и другой путь немимения больших ставок в маскулинной автономии — путь, который не пролегает через Женщину, Дикаря, Ноль, Стадию зеркала и ее воображаемое. Он ведет через женщину и других сегодняшних незаконных киборгов, не от Женщины рожденных, которые отвергают идеологические ресурсы обращения в жертву, дабы жить реальной жизнью. Эти киборги — народ, который отказывается исчезать по мановению, сколько бы раз западный комментатор ни отмечал печального ухода еще одной первобытной, еще одной органической группы, добитой западной технологией, письмом<sup>36</sup>. Эти киборги реальной жизни, например описанные Айвой Онг южноазитские деревенские женщины, работающие в японских и американских электронных компаниях, активно переписывают тексты своих тел и обществ. Выживание — вот что стоит на карте в этой игре прочтений.

Подведем итог. Итак, в западной традиции неизменно присутствовали определенные дуализмы; все они системно сочетались с логиками и практиками установления господства над женщинами, цветными, природой, рабочими, животными, короче, господства над всеми, конституированными как другие, чья задача — зеркально отражать самость. Главные среди этих тревожных дуализмов — самость/другой,

дух/тело, культура/природа, мужское/женское, цивилизованный/первобытный, реальность/видимость, целое/часть, деятель/ресурс, делатель/сделанное, активное/пассивное, правильное/неправильное, правда/иллюзия, тотальный/частичный, Бог/человек. Самость — это Один, кто не поработен, кто знает это, поскольку другой ему служит; другой держит в своих руках будущее, он знает это по опыту господства над собой, уличающему ложь автономии самости. Быть Одним — значит быть автономным, быть сильным, быть Богом; но быть Одним — значит быть иллюзией и таким образом вовлеченным в диалектику апокалипсиса с другим. Однако быть другим — значит быть множественным, без четких границ, размытым, невещественным. Один — это слишком мало, а два — слишком много.

Культура высоких технологий интригующим образом бросает вызов этим дуализмам. В отношении человека и машины нет ясности, кто делает и кто сделан. Нет ясности, что есть дух и что тело в машинах, сводящихся к практикам кодирования. В той мере, в какой мы познаем себя в формальном дискурсе (скажем, в биологии) и в повседневной практике (например, в экономике домашней работы в интегральной схеме), мы обнаруживаем, что мы — киборги, гибриды, мозаики, химеры. Биологические организмы сделались биотическими системами, коммуникационными устройствами, подобными прочим. В нашем формальном знании машины и организма отсутствует фундаментальное, онтологическое разграничение технического и органического. Репликант Рэчел из фильма «Бегущий по лезвию ножа» (*Blade Runner*) предстает эмблемой страха, любви и смущения киборганической культуры.

Одно из следствий — обострение нашего чувства связи со своими орудиями. Состояние транса, переживаемое многими пользователями компьютеров, сделалось шаблонным сюжетом научно-фантастических фильмов и интеллектуальных анекдотов. Возможно, наиболее интенсивные ощущения сложной гибридизации с другими коммуникационными устройствами могут переживаться (и иногда переживаются) параплегиками и людьми с серьезными физическими недостатками<sup>37</sup>. Дофеминистский «Поющий корабль» (*The Ship Who Sang*) Энн Маккефри описывает сознание киборга, полученного путем скрещивания мозга девочки со сложным механизмом, сформировавшимся после рождения ребенка с серьезными увечьями. Гендер, сексуальность, воплощение, искусство — все стало предметом исследования в этой истории.

Почему наши тела должны заканчиваться кожей или включать в лучшем случае других существ, обтянутых кожей? С XVII в. и по сей день машины могли анимироваться — получить призрачные души, что позволяло им говорить, двигаться, давать отчет в своих упорядоченных действиях и умственных способностях. Организмы же могли механизироваться — редуцироваться к телу, понятому как ресурс духа. Эти отношения машины/организма устарели, сделались ненужными. Для нас — в воображении и иных практиках — машины могут выступать протетическими устройствами, интимными компонентами, дружественными самостями. Нам не нужны органический холизм и его продукты — герметическая цельность, тотальная женщина и ее феминистские разновидности (мутанты?). Позвольте завершить это рассмотрение очень фрагментарным прочтением логики киборганических монстров моей второй группы текстов — феминистской научной фантастики.

Киборги, населяющие феминистскую научную фантастику, делают весьма проблематичными статусы мужчины или женщины, человека, артефакта, представителя расы, индивидуальной идентичности, тела. Кэти Кинг разъясняет, каким образом удовольствие от чтения этой литературы в значительной степени не основано на идентификации. Студенты, впервые сталкивающиеся с Джоанной Расс, студенты, научившиеся не морщась братья за таких модернистских писателей, как Джеймс Джойс или Вирджиния Вулф, теряются, открывая «Приключения Аликс Женомужа» (*The Adventures of Alyx, The Female Man*), где персонажи заводят в тупик читательский поиск невинной цельности и в то же время удовлетворяют желание героических приключений, бьющего через край эротизма и серьезной политики. «Женомуж» — история о четырех версиях одного генотипа, которые встречаются, но, даже сойдясь вместе, не составляют целого, не решают дилемм насильственного морального действия и не уходят от нарастающего гендерного скандала. Феминистская научная фантастика Сэмюэля Делэни, особенно «Сказания Неверюна» (*Tales of Neveryon*), пародирует истории происхождения, переосмысляя неолитическую революцию, переигрывая первые шаги западной цивилизации, чтобы поставить под вопрос их осмысленность. Джеймс Типтри-младший — автор, чьи сочинения считались подчеркнуто мужественными до тех пор, пока не открылся ее «истинный» пол, — рассказывает о репродукции, основанной на чуждых млекопитающим технологиях, таких,

как чередование поколений или вынашивание и вскармливание потомства мужчинами. Джон Варли рисует образ сверхкиборга в своем архифеминистском исследовании Геи, безумной богини-планеты-трикстера-старухи-техноустройства, на поверхности которой зарождается необыкновенный выводок посткиборганических симбиозов. Октавия Батлер пишет об африканской колдунье, оттачивающей свою силу превращения в столкновении с генетическими манипуляциями соперницы, — «Дикое семя» (Wild Seed); о временных искажениях, переносящих современную американскую чернокожую женщину в прошлое, где она — рабыня и ее действия в отношениях с ее белым господином-предком обуславливают возможность ее собственного рождения, — «Родня» (Kindred); о незаконном исследовании идентичности и общности приемного ребенка, сына двух видов, который в конечном счете узнает врага в себе самом, — «Выживший» (Survivor). В своем недавнем романе «Рассвет» (Dawn, 1987), первом в серии, названной «Ксеногенезис» (Xenogenesis), Батлер рассказывает историю Лилит Ияпо, чье имя напоминает о первой, отвергнутой жене Адама, а фамилия отмечает ее статус как вдовы сына нигерийских иммигрантов в Соединенных Штатах. Чернокожая женщина и мать умершего ребенка, Лилит выступает посредником в процессе трансформации человечества благодаря генетическому обмену с вземными любовниками/спасителями/разрушителями/генными инженерами, которые преобразуют земные веса, оставшиеся после ядерного холокоста, и подталкивают выживших людей к тесному слиянию с ними самими. Это роман, расследующий репродуктивную, языковую и ядерную политику в мифическом поле, структурированном расовой и гендерной реальностью конца XX в.

Благодаря особенному богатству нарушенных границ «Суперлюминал» (Superluminal) Вонды Макинтайр может завершить этот куцей каталог многообещающих и опасных монстров, помогающих дать новое определение удовольствиям и политике воплощения и феминистского письма. В литературе, где ни один из персонажей не является «просто» человеком, человеческий статус оказывается в высшей степени проблематичным. Орка, генетически измененная ныряльщица, может разговаривать с китами-убийцами и выживать в океанских глубинах, но мечтает исследовать космос в качестве пилота, для чего ей требуются бионические имплантанты, ставящие под вопрос ее родство с ныряльщиками и китовым племенем. Метаморфозы осуществ-

ляются посредством вирусоносителей новой генетической программы, хирургической пересадки органов, имплантации микроэлектронных устройств, аналоговых двойников и т.п. Лэнея становится пилотом, получив имплантант сердца и кучу иных изменений, позволяющих выжить в условиях сверхсветовых скоростей. Раду Дракул выздоравливает от вирусной чумы на своей далекой планете и обнаруживает в себе новое чувство времени, изменяющее границы пространственного восприятия для всего вида. Все персонажи исследуют пределы языка, мечту о сообщении опыта и необходимость ограничения, частности и интимности даже в этом мире многообразных метаморфоз и взаимосвязей. «Суперлюминал» показателен также и с точки зрения определения противоречий мира киборгов в другом смысле: книга текстуально воплощает пересечение феминистской теории и колониального дискурса в научной фантастике, на которое я уже намекала в этом эссе. Это соединение имеет давнюю историю, которую многие феминистки первого мира пытались замять, в том числе и я сама в своем прочтении «Суперлюминала», прежде чем меня призвала к ответу Зоя Софулис, чье отличное от моего место в информатике господства мировой системы сообщило ей острую восприимчивость к империалистическим моментам всех научно-фантастических культур, включая женскую научную фантастику. Благодаря своему австралийскому феминистскому чутью Софулис скорее вспоминала роль Макинтайр как автора приключений капитана Кирка и Спока из «Звездного пути» (Star Trek), нежели ее версию романа в «Суперлюминале».

В западном воображении монстры всегда определяли границы общины. Кентавры и амазонки устанавливали пределы поставленного в центр полиса греческого мужского человечества своим подрывом брака и пограничными загрязнениями война животностью и женщиной. Сросшиеся близнецы и гермафродиты поставляли неупорядоченный человеческий материал в раннесовременной Франции, который обосновывал дискурс о естественном и сверхъестественном, медицине и законе, знаменях и болезнях — все решающие моменты для установления современной идентичности<sup>38</sup>. Науки об эволюции и поведении маргышек и обезьян обозначили множественные границы индустриальных идентичностей конца XX в. Киборганические монстры феминистской научной фантастики определяют политические возможности и границы, совершенно непохожие на те, что предложены приземленным вымыслом о Мужчине и Женщине.

Серьезное восприятие образов киборгов иначе, чем как наших врагов, имеет ряд последствий. Наши тела, мы сами — тела суть карты силы и идентичности. Киборги не исключение. Тело киборга не невинно; оно не рождено в Саду; оно не ищет унитарной идентичности, а значит, без конца (или до скончания веков) производит антагонистические дуализмы; оно воспринимает иронию как данность. Один — слишком мало, а двое — это лишь одна из возможностей. Интенсивное удовольствие от умения, машинного умения, перестает быть грехом и становится аспектом воплощения. Машина — не оно, подлежащее анимации, поклонению и порабощению. Машина — это мы, наши процессы, аспект нашего воплощения. Мы можем быть ответственны за машины; они не господствуют над нами и не угрожают нам. Мы ответственны за границы; мы — это они. Вплоть до сего дня (некогда) женское воплощение считалось данностью, органической и необходимой; женское воплощение казалось выражением умения в сфере материнства и его метафорических расширений. Лишь оказываясь не на своем месте, мы могли отдаваться интенсивному удовольствию от машин, причем извиняя себя тем, что в конечном счете это органическая деятельность, подобающая женщинам. Киборги могли бы более серьезно принять во внимание частичный, текучий, непостоянный аспект пола и полового воплощения. Гендер, возможно, в итоге не окажется глобальной идентичностью, несмотря на всю свою историческую ширину и глубину.

Используя образ киборга, можно подступиться к идеологически заряженному вопросу о том, что считается повседневной деятельностью, опытом. Не так давно феминистки выступили с заявлением, что женщины погружены в повседневные заботы, что женщины в большей степени, чем мужчины, так или иначе поддерживают повседневную жизнь, а значит, потенциально занимают привилегированную эпистемологическую позицию. В этом заявлении есть весьма привлекательный аспект — он указывает на неочтенную женскую деятельность и называет ее основой жизни. Но — основа жизни? А как быть с невежеством женщин, со всеми исключениями и неудачами в том, что касается знания и умения? Как быть с мужским доступом к повседневной компетенции, к знанию о том, как делать вещи, разбирать их, играть? Как быть с другими воплощениями? Киборганический гендер — это локальная возможность глобального отщепенения. Раса, гендер и капитал нуждаются в киборганической теории целостностей и частей. В киборгах нет завода

для производства тотальной теории, но налицо глубокое ощущение границ, их конструкции и деконструкции. Налицо мифическая система, выжидающая момента, чтобы стать политическим языком и обосновать один из способов рассмотрения науки и технологии и опровержения информатики господства — для обеспечения сильного действия.

Один последний образ: организмы и организмическая, холистическая политика зависят от метафор возрождения и неизменно обращаются к ресурсам репродуктивного пола. Я бы предположила, что киборги больше имеют отношение к регенерации и питают подозрения насчет репродуктивной матрицы и вообще родов. Для саламандр регенерация в случае увечья, такого, как потеря конечности, предполагает отращивание заново структуры и восстановление функции при постоянной возможности дублирования или иных странных топографических результатов на месте прежнего увечья. Выращенная заново конечность может оказаться чудовищной, сдвоенной, сильнодействующей. Мы все испытали увечье, и глубокое. Нам требуется регенерация, не возрождение, и возможности нашего восстановления включают утопическую мечту о надежде на чудовищный мир без гендера.

Киборганическая образность может помочь выразить два ключевых аргумента в этом эссе: 1) производство универсальной, тотализирующей теории — величайшая ошибка, упускающая большую часть реальности, возможна всегда, но сегодня определено; 2) принять ответственность за социальные отношения науки и технологии означает отказаться от антинаучной метафизики, демонологии технологии, означает, стало быть, взяться за требующую умения задачу по реконструкции границ повседневной жизни, в частичной связи с другими, в общении со всеми нашими частями. Дело не только в том, что наука и технология — это возможные средства огромного человеческого удовлетворения, так же как и матрица сложных сетей господства. Киборганическая образность может подсказать путь из лабиринта дуализмов, в который мы загнали своим объяснением наши тела и наши орудия. Это мечта не об общем языке, но о мощной еретической гетероглоссии. Это воображение, рисующее фигуру феминистки, рекущей на языках для устрашения сетей суперспасителей из числа новых правых. Это значит и строить, и разрушать машины, идентичности, категории, отношения, пространства, истории. Мне бы больше хотелось быть киборгом, чем богиней, хотя тот и другая связаны одним хороводом.

## Благодарности

Исследование финансировал Academic Senate Faculty Research Grant от Университета Калифорнии (Санта-Крус). Ранняя версия этой главы, посвященная генной инженерии, была напечатана под заголовком: *Lieber Kyborg als Göttin: Für eine sozialistisch-feministische Unterwanderung der Gentechnologie // Argument-Sonderband 105 / Ed. B.-P.Lange, A.M.Stuby. Berlin, 1984. P. 66–84. Манифест киборгов вырос из доклада «Новые машины, новые тела, новые общности: политические дилеммы киборганической феминистки» (The Scholar and the Feminist X: The Question of Technology Conference, April 1983).*

Огромное влияние на это эссе оказали люди, связанные с кафедрой истории сознания Университета Калифорнии (Санта-Крус), так что больше, чем какое-либо другое, оно воспринимается как написанное коллективом авторов, хотя те, кого я цитирую, вполне могут не узнать своих идей. В частности, большой вклад в манифест киборгов внесли аспиранты и студенты, участвовавшие в семинарах по феминистской теории, науке и политике, а также теории и методологии. Вот авторы, кому я особенно обязана: Хилари Клейн («Марксизм, психоанализ и природа матери»); Пол Эдвардс («Пограничные войны: Наука и политика искусственного интеллекта»); Лиза Лоу («*Des Chinoises* Юлии Кристевой: Изображение культурно и сексуально других»); Джим Клиффорд («Об этнографической аллегории»: Clifford J., Marcus G.E. (eds.). *Writing Culture, the Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1985. P. 98–121).

Фрагменты главы были представлены для коллективных чтений «Поэтические орудия и политические тела: Феминистские подходы к культуре высоких технологий», 1984 (California American Studies Association), с участием аспиранток кафедры истории сознания Зои Софулис («Пространство Юпитера»), Кэти Кинг («Удовольствие от повторения и пределы идентификации в феминистской научной фантастике: Метаморфозы тела по образу киборга») и Челы Сандовал («Построение субъективности и оппозиционное сознание в феминистском кино и видео»). Теория оппозиционного сознания Сандовал была опубликована под заголовком «Женщины отвечают расизму: Отчет о конференции Национальной ассоциации женских исследований» (Center for Third World Organizing, Oakland, California, n.d.). Подробнее о семиотико-психоаналитических прочтениях Софулис ядерной культуры

см.: София З. «Искореняя зародыши: Аборт, разоружение и сексосемиотика внеземной реальности» (*Nuclear Criticism issue, Diacritics*. 1984. Vol. 14. No. 2. P. 47–59). Глубокое воздействие на манифест киборгов имели рукописи Кинг: «Вопрошая традицию: оформление канона и вуалирование власти», «Гендер и жанр: Читая научную фантастику Джоанны Расс», «Титан и волшебник Варли: Феминистские пародии природы, культуры и техники».

Значительную помощь в плане замечаний и редактирования оказали Барбара Эпстейн, Джефф Эскофьер, Растен Хогнес и Джей Майлер. Очень важную роль сыграли координаторы Silicon Valley Research Project (SVRP) Университета Калифорнии (Санта-Крус) и участники конференций и мастерских, спонсированных SVRP, особенно Рик Гордон, Линда Кимбол, Нэнси Снайдер, Лэнгдон Виннер, Джудит Стэйси, Линда Лим, Патриция Фернандес-Келли и Джудит Грегори. Наконец, я хочу поблагодарить Нэнси Хартсок за годы дружбы и обсуждения феминистской теории и научной фантастики. Я также благодарю Элизабет Бёрд за мою любимую политическую программу: «Киборги за жизнь на земле».

## Примечания

<sup>1</sup> В числе стоящих работ о левых и/или феминистских радикальных теориях и движениях в научной среде и по поводу проблем биологии/биотехнологии: Bleier R. *Silence and Gender: A Critique of Biology and Its Themes on Women*. New York: Pergamon, 1984; Bleier R. (ed.). *Feminist Approaches to Science*. New York: Pergamon, 1986; Harding S. *The Science Question in Feminism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986; Fausto-Sterling A. *Myths of Gender*. New York: Basic Books, 1985; Gould S.J. *Mismeasure of Man*. New York: Norton, 1981; Hubbard R., Henilin M.S., Fried B. (eds.). *Biological Woman, the Convenient Myth*. Cambridge, MA: Schenkman, 1982; Keller E.F. *Reflections on Gender and Science*. New Haven, CT: Yale University Press, 1985; Lewontin R.C., Rose S., Kamin L. *Not in Our Genes*. New York: Pantheon, 1984; *Radical Science Journal* (from 1987, *Science as Culture*), 26 Freegrove Road, London N7 9RQ; *Science for the People*, 897 Main St., Cambridge, MA 02139.

<sup>2</sup> В числе основных работ по теме отношения левых и/или феминисток к технологии и политике: Cowan R.S. *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*. New York: Basic Books, 1983; Rothschild J. *Machina ex Dea: Feminist Perspectives on Technology*. New York: Pergamon, 1983; Traweek S. *Beantimes and Lifetimes: The World of High Energy Physics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; Young R.M., Levidov L. (eds.). *Science, Technology, and the Labour Process*. Vols. 1–3. London: CSE Books, 1985; Weizenbaum J.

Computer Power and Human Reason. San Francisco: Freeman, 1976; Winner L. *Autonomous Technology: Technics Out of Control as a Theme in Political Thought*. Cambridge, MA: MIT Press, 1977; Winner L. *The Whale and the Reactor*. Chicago: Chicago University Press, 1986; Zimmerman J. (ed.). *The Technological Woman: Interfacing with Tomorrow*. New York: Praeger, 1983; Athanasiou T. *High-tech Politics. The Case of Artificial Intelligence // Socialist Review*. 1987. No 92. P. 7–35; Colin C. *Nuclear Language and How We Learned to Pat the Bomb // Bulletin of Atomic Scientists*. June 1987. P. 17–24; Winograd T., Flores F. *Understanding Computers and Cognition: A New Foundation for Design*. New Jersey: Ablex, 1986; Edwards P. *Border Wars: The Politics of Artificial Intelligence // Radical America*. 1985. Vol. 19. No. 6. P. 39–52; *Global Electronics Newsletter*, 867 West Dana St., #204, Mountain View, CA 94041; *Processed World*, 55 Suiter St., San Francisco, CA 94104; ISIS, Women's International Information and Communication Service, P.O. Box 50 (Cornavin), 1211 Geneva 2, Switzerland, and Via Santa Maria dell' Anima 30, 00186 Rome, Italy. Среди работ, демонстрирующих фундаментальные подходы к современным социальным исследованиям науки и отказавшихся от либеральной мистификации, будто всё началось здесь с Томаса Куна: Knorr-Cetina K. *The Manufacture of Knowledge*. Oxford: Pergamon, 1981; Knorr-Cetina K.D., Mulkay M. (eds.). *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. Beverly Hills, CA: Sage, 1983; Latour B., Woolgar S. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills, CA: Sage, 1979; Young R.M. *Interpreting the Production of Science // New Scientist*. 1979. Vol. 29. P. 1026–1028. О просторе для конкурирующих изобретений науки в мифическом/материальном пространстве «лаборатории» больше безосновательных заявлений, нежели надежных знаний; Директория сети этнографических исследований науки (1984) выдает длинный список людей и проектов, играющих ключевую роль для улучшения радикального анализа; предоставляется NESSTO, P.O. Box 11442, Stanford, CA 94305.

<sup>3</sup> Jameson F. *Post Modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review*. July/August 1984. P. 53–94. См.: Perloff M. «Dirty» Language and Scramble Systems // *Sulfur*. 1984. Vol. 2. P. 178–183; Fraser K. *Something (Even Human Voices) in the Foreground, a Lake*. Berkeley, CA: Kelsey St. Press, 1984. О феминистском модернистском/постмодернистском киборганическом письме см.: How(ever), 871 Corbett Ave., San Francisco, CA 94131.

<sup>4</sup> De Waal F. *Chimpanzee Politics: Power and Sex among the Apes*. New York: Harper & Row, 1982; Winner L. *Do artifacts have politics? // Daedalus*. Winter 1980. P. 121–136.

<sup>5</sup> Baudrillard J. *Simulations / Trans. by P.Foss, P.Patton, P.Beitchman*. New York: Semiotext(e), 1983. Джеймисон (Postmodernism. P. 66) указывает, что платоновское определение симулякра — копия, у которой нет оригинала, т.е. мир развитого капитализма, чистого обмена. См.: *Discourse 9. Spring/Summer 1987*, спецвыпуск по проблеме технологии (кибернетика, экология и постсовременное воображение).

<sup>6</sup> Marcuse H. *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press, 1964; Merchant C. *Death of Nature*. San Francisco: Harper & Row, 1980.

<sup>7</sup> Sofia Z. *Exterminating Fetuses // Diacritics*. 1984. Vol. 14. No. 2. P. 47–59; *Jupiter Space*. Pomona, CA: American Studies Association, 1984.

<sup>8</sup> Об этнографических отчетах и политических оценках см. статью Барбары Эпштейн «Политика префигуративной общины: Ненасильственное активистское движение» в «*The Year Left*» (готовится к печати) и диссертацию Ноэль Старджен о феминизме, анархизме и политике ненасильственного действия (Университет Калифорнии (Санта-Крус), 1986). Без явной иронии, приняв в качестве эмблемы изображения корабля земли/земного шара с фотоснимка планеты из космоса с девизом «Люби свою мать», майская (1987) акция «День матерей и людей» у ядерного полигона в Неваде тем не менее приняла во внимание трагические противоречия видов земли из космоса. Демонстранты обратились за официальным разрешением находиться на этой территории к представителям племени западных шошонов, чьи земли были аннексированы правительством США при постройке ядерного полигона в 1950-х гг. Арестованные за нарушение частных владений, демонстранты заявили, что настоящие нарушители — это полиция и персонал полигона, не имеющие разрешения от настоящих владельцев. Представители одной из примкнувших групп на этой женской акции называли себя «Суррогатами»: в знак солидарности с животными, вынужденными рыться в земле, сотрясаемой бомбой, они устроили киборгианское представление, появившись из чрева специально построенного гигантского, негетеросексуального песчаного змея.

<sup>9</sup> Мощные импульсы коалиционной политики задаются ораторами «третьего мира», вещающими из ниоткуда, смещенного центра вселенной, земли: «Мы живем на третьей планете от Солнца» — «Поэма Солнца» писателя с Ямайки Эдварда Камау Брейтвейта, рецензию см.: *Sulfur*. 1984. Vol. 2. P. 200–205. В «Домашних девушках» (*Home Girls / Ed. B. Smith*. New York: Kitchen Table Women of Color Press, 1983) мы наблюдаем ироничный подрыв натурализованных идентичностей, причем в момент, когда выстраивается место, откуда можно подать голос, а именно дом. См.: Reagan B. *Coalition Politics, Turning the Century*. P. 356–368. Minh-ha T.T. (ed.). *She, the Inappropriate/d Other // Discourse*. 1986–1987. Vol. 8.

<sup>10</sup> Sandoval C. *Dis-Illusionment and the Poetry of the Future: The Making of Oppositional Consciousness*: Ph.D. qualifying essay. University of California, Santa Cruz, 1984.

<sup>11</sup> Hooks B. *Ain't I a Woman?* Boston: South End Press, 1981; Hooks B. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984; Hull G., Scott P.B., Smith B. (eds.). *All the Women Are White, All the Men Are Black, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Old Westbury, New York: Feminist Press, 1982. Bambara T.C. *The Salt Eaters*. New York: Vintage/Random House, 1981: оригинальный постмодернистский роман, в котором театральная труппа цветных женщин «Семь сестер» исследует возможную форму единства. Butler-Evans E. *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies and the Production of Ideology in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison and Alice Walker*: Ph.D. Dissertation, University of California, Santa Cruz, 1987.

<sup>12</sup> Об ориентализме в феминистских текстах и не только см.: Lowe L. *Orientation: Representations of Cultural and Sexual «Others»*: Ph.D. thesis. University of California, Santa Cruz; Said E. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978; Mohanty C.T. *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse* // *Boundry*. 1984. Vol. 2. No. 12.; Vol 3. No. 13. P. 333–357; *Many Voices, One Chant: Black Feminist Perspectives* // *Feminist Review*. 1984. Vol. 17.

<sup>13</sup> Кэти Кинг разработала теоретически точную трактовку действия феминистских таксономий как генеалогий власти в феминистской идеологии и полемике, см.: King K. *Canons without Innocence*: Ph. D. thesis. University of California, Santa Cruz, 1987; *The Situation of Lesbianism as Feminism's Magical Sign: Contests for Meaning in the U.S. Women's Movement, 1968–1972* // *Communication*. 1985. Vol. 9. No. 1. P. 65–91. Кинг берет понятный, проблематичный пример таксономизирующих феминизмов, чтобы обеспечить маленькую теоретическую машинку, производящую желаемый конечный вывод; см.: Jaggar A. *Feminist Politics and Human Nature*. Totowa, NJ: Rowman & Allanheld, 1983. Мое карикатурное изображение здесь социалистического и радикального феминизма — еще один пример.

<sup>14</sup> Доводы феминистской позиции были развиты в следующих работах: Flax J. *Political Philosophy and the Patriarchal Unconsciousness* // Harding S., Hintikka M. (eds.). *Discovering Reality*. Dordrecht: Reidel, 1983; Harding S. *The Contradictions and Ambivalence of a Feminist Science*, ms.; Hartsock N. *Money, Sex and Power*. New York: Longman, 1983; *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism* // Harding S., Hintikka M. (eds.). *Discovering Reality*; O'Brien V. *The Politics of Reproduction*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1981; Rose H. *Hand, Brain, and Heart: A Feminist Epistemology for the Natural Sciences* // *Signs*. 1983. Vol. 9. No. 1. P. 73–90; Smith D. *Women's Perspective as a Radical Critique of Sociology* // *Sociological Inquiry*. 1974. Vol. 44; *A Sociology of Women* // Sherman J., Beck E.T. (eds.). *The Prism of Sex*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1979. О переосмыслении теорий феминистского материализма и феминистской позиции в ответ на критику см.: Harding S. *The Science Question in Feminism* // *Op. cit.* Ch. 7. Note 1; Hartsock N. *Rethinking Modernism: Minority vs. Majority Theories* // *Cultural Critique*. 1987. Vol. 7. P. 187–206; Rose H. *Women's Work: Women's Knowledge, What is Feminism?* // Mitchell J., Oakley A. (eds.). *A Re-examination*. New York: Pantheon, 1986. P. 161–183.

<sup>15</sup> MacKinnon C. *Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory* // *Signs*. 1982. Vol. 7. No. 3. P. 515–544. См. также: MacKinnon C. *Feminism Unmodified*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. Я совершаю категориальную ошибку, «модифицируя» позицию Маккиннон определением «радикальный», тем самым порождая мою собственную редуционную критику исключительно гетерогенного текста, носящего столь выразительное название, моим таксономически заинтересованным рассуждением о тексте, который не пользуется этим модификатором и не терпит никаких рамок и таким образом подключается к всевозможным мечтаниям об общем в смысле однозначности язы-

ке феминизма. Моя категориальная ошибка была вызвана тем, что писать я должна была для «Socialist Review», то есть с конкретной таксономической точки зрения социалистического феминизма, которая и сама имеет гетерогенную историю. Критическое исследование, обязанное Маккиннон, но без редукционизма и с элегантным феминистским обсуждением парадоксального консерватизма Фуко по поводу сексуального насилия (изнасилования), предлагает Тереза де Лауретис: de Lauretis T. *The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender* // *Semiotica*. 1985. Vol. 54. P. 11–31; de Lauretis T. (ed.). *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. Теоретически элегантно феминистское социально-историческое исследование насилия в семье, настаивающее на сложном механизме ответственности женщин, мужчин и детей, не теряя из виду материальные структуры мужского господства, расы и класса, см. у Линды Гордон: Gordon L. *Heroes of Their Own Lives*. New York: Viking, 1988.

<sup>16</sup> Мои прежние попытки понять биологию как кибернетический командно-контрольный дискурс, а организмы – как «природно-технические объекты познания», отражены в: *The High Cost of Information in Post-World War II Evolutionary Biology* // *Philosophical Forum*. 1979. Vol. 13. No. 2–3. P. 206–237; *Signs of Dominance: From a Physiology to a Cybernetics of Primate Society* // *Studies in History of Biology*. 1983. Vol. 6. P. 129–219; *Class, Race, Sex, Scientific Objects of Knowledge: A Socialist-Feminist Perspective on the Social Construction of Productive Knowledge and Some Political Consequences* // *Women in Scientific and Engineering Professions* / Ed. V. Haas, C. Perucci. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1984. P. 212–229.

<sup>17</sup> Hogness E.R. *Why Stress? A Look at the Making of Stress, 1936–1956*, высылается по заказу автором, 4437 Mill Creek Rd., Healdsburg. CA 95448.

<sup>18</sup> Левый вход в биотехнологическую полемику: Genewatch, a Bulletin of the Committee for Responsible Genetics, 5 Doanc St., 4th floor, Boston, MA 02109; Wright S. *Recombinant DNA Technology and Its Social Transformation, 1972–82* // *Osiris*. 2nd series. 1986. Vol. 2. P. 303–360; *Recombinant DNA: The Status of Hazards and Controls* // *Environment*. July/August 1982; Yoxen E. *The Gene Business*. New York: Harper & Row, 1983.

<sup>19</sup> Treichler P. *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification*, готовится к печати в «Cultural Studies».

<sup>20</sup> Первые ссылки на «женщин в интегральной схеме» см.: D'Onofrio-Flores P., Pfafflin S.M. (eds.). *Scientific-Technological Change and the Role of Women in Development*. Boulder, CO: Westview Press, 1982; Fernandez-Kelly M.P. *For We Are Sold, I and My People*. Albany, NY: SUNY Press, 1983; Fuentes A., Ehrenreich B. *Women in the Global Factory*. Boston: South End Press, 1983, с очень полезным списком организаций и ресурсов; Grossman R. *Women's Place in the Integrated Circuit* // *Radical America*. 1980. Vol. 14. No. 1. P. 29–50; Nash J., Fernandez-Kelly M. P. (eds.). *Women and Men and the International Division of Labor*. Albany, NY: SUNY Press, 1983; Ong A. *Japanese Factories, Malay Workers: Industrialization and the Cultural Construction of Gender in West Malaysia* // *Ening-*

ton S., Atkinson J. (eds.). *Power and Difference*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, в печати; Ong A. *Spirits of Resistance and Capitalist Discipline: Factory Workers in Malaysia*. Albany: SUNY Press, 1987; Science Policy Research Unity, *Microelectronics and Women's Employment in Britain*. University of Sussex, 1982.

<sup>21</sup> Лучший пример здесь: Latour B. *Les Microbes: Guerre et Paix, suivi de Irréductions*. Paris: Métailié, 1984.

<sup>22</sup> Об экономике домашней работы и связанных с ней вопросах см.: Gordon R. *The Computerization of Daily Life, the Sexual Division of Labor, and the Homework Economy*, статья, представленная на конференции Silicon Valley Workshop Group в 1983; Gordon R., Kimball L. *High-Technology, Employment and the Challenges of Education* // SVRG Working Paper. 1985. No. 1; Stacey J. *Sexism by a Subtler Name? Postindustrial Conditions and Postfeminist Consciousness in the Silicon Valley* // *Socialist Review*. 1987. No. 96. P. 7–30; Reskin B.F., Hartmann H. (eds.). *Women's Work, Men's Work*. Washington, DC: National Academy of Sciences Press, 1986; *Signs*. 1984. Vol. 10. No. 2, спецвыпуск по проблеме женщин и бедности; Rose S. *The American Profile Poster: Who Owns What, Who Makes How Much, Who Works Where, and Who Lives With Whom?* New York: Pantheon, 1986; Collins P.H. *Third World Women in America*; Burr S.G. *Women and Work* // Haber B.K. (ed.). *The Women's Annual*, 1981. Boston: G.K.Hall, 1982; Gregory J., Nussbaum K. *Race against Time: Automation of the Office* // *Office: Technology and People*. 1982. Vol. 1. P. 197–236; Piven F.F., Cloward R. *The New Class War: Reagan's Attack on the Welfare State and Its Consequences*. New York: Pantheon, 1982; Microelectronics Group, *Microelectronics: Capitalist Technology and the Working Class*. London: CSE, 1980; Stallard K., Ehrenreich B., Sklar H. *Poverty in the American Dream*. Boston: South End Press, 1983, с полезным списком организаций и ресурсов.

<sup>23</sup> Blumberg R.L. *A General Theory of Sex Stratification and Its Application to the Position of Women in Today's World Economy*, статья, представленная кафедре социологии Университета Калифорнии (Санта-Крус) в феврале 1983. Также см.: Blumberg R.L. *Stratification: Socioeconomic and Social Inequality*. Boston: Brown, 1981. См. также: Hacker S. *Doing It the Hard Way: Ethnographic Studies in the Agribusiness and Engineering Classroom*. California American Studies Association, Pomona, 1984, готовится к печати в «*Humanity and Society*»; Hacker S., Bovit L. *Agriculture to Agribusiness: Technical Imperatives and Changing Roles*, *Proceedings of the Society for the History of Technology*, Milwaukee, 1981; Busch L., Lacy W. *Science, Agriculture, and the Politics of Research*. Boulder, CO: Westview Press, 1983; Wilfred D. *Capital and Agriculture, a Review of Marxian Problematics* // *Studies in Political Economy*. 1982. No. 7. P. 127–154; Sachs C. *The Invisible Farmers: Women in Agricultural Production*. Totowa, NJ: Rowman & Allanheld, 1983. International Fund for Agricultural Development, *IFAD Experience Relating to Rural Women, 1977–1984*. Rome: IFAD, 1985. P. 37. Хочу поблагодарить Элизабет Берд: Bird E. *Green Revolution Imperialism, I & II*, ms. University of California, Santa Cruz, 1984.

<sup>24</sup> Enloe C. *Women Textile Workers in the Militarization of Southeast Asia* // Nash J., Fernandez-Kelly M.P. (eds.). *Women and Men*; Petchesky R. *Abortion, Anti-Feminism, and the Rise of the New Right* // *Feminist Studies*. 1981. Vol. 7. No. 2.; Enloe C. *Does Khaki Become You? The Militarization of Women's Lives*. Boston: South End Press, 1989.

<sup>25</sup> О феминистской версии этой логики см.: Hrdy S.B. *The Woman That Never Evolved*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981. Анализ нарративных практик ученых-женщин, особенно в связи с социобиологией, в эволюционной полемике по поводу насилия над детьми и детоубийства см.: Haraway D. *The Contest for Primate Nature: Daughters of Man the Hunter in the Field, 1960–1980* // Kann M. (ed.) *The Future of American Democracy*. Philadelphia: Temple University Press, 1983. P. 175–208. См. также: Haraway D. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.

<sup>26</sup> О моменте перехода от охоты с огнестрельным оружием к охоте с каменными в процессе построения популярных смыслов природы для американских городских иммигрантов см.: Haraway D. *Teddy Bear Patriarchy* // *Social Text*. 1984–1985. No. 11. P. 20–64; Nash R. *The Exporting and Importing of Nature: Nature-Appreciation as a Commodity, 1850–1980* // *Perspectives in American History*. 1979. Vol. 3. P. 517–560; Sontag S. *On Photography*. New York: Dell, 1977; Preston D. *Shooting in Paradise* // *Natural History*. 1984. Vol. 93. No. 12. P. 14–19.

<sup>27</sup> Руководство к размышлению о политических/культурных импликациях истории женщин, делающих науку в Соединенных Штатах, см., прежде всего, в следующих работах: Haas V., Perucci C. (eds.). *Women in Scientific and Engineering Professions*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1984; Hacker S. *The Culture of Engineering: Women, Workplace, and Machine* // *Women's Studies International Quarterly*. 1981. Vol. 4. No. 3. P. 341–353; Keller E.F. *A Feeling for the Organism*. San Francisco: Freeman, 1983; National Science Foundation, *Women and Minorities in Science and Engineering*. Washington, DC: NSF, 1988; Rossiter M. *Women Scientists in America*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1982; Schiebinger L. *The History and Philosophy of Women in Science: A Review Essay* // *Signs*. 1987. Vol. 12. No. 2. P. 305–332.

<sup>28</sup> Markoff J., Siegel L. *Military Micros*, University of California, Santa Cruz, Silicon Valley Research Project conference, 1983. «Профессионалы высоких технологий за мир» и «Компьютерные профессионалы за социальную ответственность» – перспективные организации.

<sup>29</sup> King K. *The Pleasure of Repetition and the Limits of Identification in Feminist Science Fiction: Reimaginings of the Body alter the Cyborg*, California American Studies Association. Pomona, 1984. Вот краткий список феминистской научной фантастики, связанной с тематикой настоящего эссе: O.Butler. *Wild Seed, Mind of My Mind, Kindred, Survivor*; S.McKee. *Charnas, Motherlines*; S.Delany. *Tales of Neveryon*; A.McCaffrey. *The Ship Who Sang, Dinosaur Planet*; V.McIntyre. *Superluminal, Dreamsnake*; J.Russ. *Adventures of Alyx, The Female Man*; J.Tiptree, Jr. *Star Songs of an Old Primate, Up the Walls of the World*; J.Varley. *Titan, Wizard, Demon*.

<sup>30</sup> Douglas M. Purity and Danger. London: Routledge & Kegan Paul, 1966; Natural Symbols. London: Cresset Press, 1970.

<sup>31</sup> Французские феминистки вносят свой вклад в киборгианскую гетероглоссию. См.: Burke C. Irigaray through the Looking Glass // Feminist Studies. 1981. Vol. 7. No. 2. P. 288–306; Irigaray L. Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Minuit, 1977; Irigaray L. Et l'une ne bouge pas sans l'autre. Paris: Minuit, 1979; Marks E., de Courtivron I. (eds.). New French Feminisms. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1980; Signs. 1981. Vol. 7. No. 1, спецвыпуск о французском феминизме; Wittig M. The Lesbian Body / Trans. by D. LeVay. New York: Avon, 1975. Особенно см.: Feminist Issues: A Journal of Feminist Social and Political Theory. 1980. Vol. 1; Duchen C. Feminism in France: From May 68 to Mitterand. London: Routledge Kegan & Paul, 1986.

<sup>32</sup> Но все эти поэты очень сложны, не в последнюю очередь своей трактовкой тем лжи и эротических, децентрированных коллективных и личностных идентичностей. Griffin S. Women and Nature: The Roaring Inside Her. New York: Harper & Row, 1978; Lorde A. Sister Outsider. Trumansburg, New York: Crossing Press, 1984; Rich A. The Dream of a Common Language. New York: Norton, 1978.

<sup>33</sup> Lorde A. Zami, a New Spelling of my Name. Trumansburg, New York: Crossing Press, 1983; King K. Audre Lorde: Layering History/Constructing Poetry, Canons without Innocence: Ph.D. thesis, University of California, Santa Cruz, 1987.

<sup>34</sup> Derrida J. Of Grammatology / Trans. and introd. G.C. Spivak. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976, особенно Часть II: «Природа, Культура, Письмо»; Levi-Strauss C. Tristes Tropiques / Trans. by J. Russell. New York: Criterion Books, 1961, особенно «Урок письма»; Gates H.L. Writing «Race» and the Difference It Makes // Race, Writing and Difference, спецвыпуск Critical Inquiry. 1985. Vol. 12. No. 1. P. 1–20; Kahn D., Neumaier D. (eds.). Cultures in Contention. Seattle: Real Comet Press, 1985; Ong W. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen, 1982; Kramarae C., Treichler P. A Feminist Dictionary. Boston: Pandora, 1985.

<sup>35</sup> Moraga C. Loving in the War Years. Boston: South End Press, 1983. Острое отношение цветных женщин к письму как теме и политике помогают оценить следующие работы: «The Black Woman and the Diaspora: Hidden Connections and Extended Acknowledgments», An International Literacy Conference, Michigan State University, October 1985; Evans M. (ed.). Black Women Writers: A Critical Evaluation. Garden City, New York: Doubleday / Anchor, 1984; Christian B. Black Feminist Criticism. New York: Pergamon, 1985; Fisher D. (ed.). The Third Woman: Minority Women Writers of the United States. Boston: Houghton Mifflin, 1980; ряд выпусков «Frontiers», особенно 1980. Vol. 5: «Chicanas en el Ambiente Nacional» и 1983. Vol. 7: «Feminisms in the Non-Western World»; Kingston M.J. China Men. New York: Knopf, 1977; Lerner G. (ed.). Black Women in White America: A Documentary History. New York: Vintage, 1973; Giddings P. When and Where I Enter: The Impact of Black Women on Race and Sex in America. Toronto: Bantam, 1985; Moraga C., Anzaldúa G. (eds.). This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of

Color. Watertown, MA: Persephone, 1981; Morgan R. (ed.). *Sisterhood Is Global*. Garden City, New York: Anchor/Doubleday, 1984. В похожем ключе пишут и белые женщины: Gilbert S., Gubar S. *The Madwoman in the Attic*. New Haven, CT: Yale University Press, 1979; Russ J. *How to Suppress Women's Writing*. Austin, TX: University of Texas Press, 1983.

<sup>36</sup> Джеймс Клиффорд убедительно говорит об открытии непрерывного культурного переизобретения, упорном неисчезновении тех, кто был «помечен» империалистическими практиками Запада; см.: *On Ethnographic Allegory* // Clifford J., Marcus G.E. (eds.). *Writing Culture, the Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1985. P. 98–121; *On Ethnographic Authority* // *Representations*. 1983. Vol. I. No. 2. P. 118–146.

<sup>37</sup> Обычай идеологического приручения милитаризованной высокой технологии рекламой ее применения для решения речевых и моторных проблем людей с инвалидностью – иной валидностью – особенно ироничен в монотеистической, патриархальной и зачастую антисемитской культуре, когда машинно-синтезированный голос позволяет немому мальчику петь Хавтору на своей бар-мицве. См.: Sussman V. *Personal Technology Lends a Hand* // *Washington Post Magazine*. 1986. No. 9. P. 45–46. Делая особенно четкими всегда контекстно-зависимые определения «валидности», военизированная высокая технология способна сделать человеческие существа инвалидными по определению – извращенный аспект непомерно автоматизированного поля боя и программы звездных войн. См.: Welford J.N. *Pilot's Helmet Helps Interpret High Speed World* // *New York Times*. 1986. July 1. P. 21, 24.

<sup>38</sup> DuBois P. *Centaur and Amazons*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1982; Daston L., Park K. *Hermaphrodites in Renaissance France*, ms., n.d.; Park K., Daston L. *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in 16th and 17th Century France and England* // *Past and Present*. 1981. No. 92. P. 20–54. Слово «монстр» имеет общий корень с глаголом «демонстрировать».

В данной статье обсуждаются четыре тезиса о гендере, и каждый из них оценивается и пересматривается с точки зрения его значимости для продолжения феминистских исследований. Первый рассматривает роль гендера как различия или классификации, в которых гендер существует в языке, как процесс и производную репрезентации; второй рассматривает репрезентацию гендера как его конструирование; в третьем гендер как конструкт (репрезентация) видится производным идеологии и идеологических государственных аппаратов (Альтюссер); согласно четвертому, гендер производится *в* процессе и *посредством* процессов деконструкции/реконструкции в дискурсе как следствие репрезентации, а также как ее избыток, нечто, существующее за ней в реальности. В своем исследовании Т. де Лауретис анализирует, как некоторые писатели-мужчины отказываются признавать проблему гендера, предпочитая метафоризировать Женщину (женское), игнорируя знание, практики и проблемы реальных женщин. Автор указывает, что работы многих писателей-мужчин, в том числе Альтюссера, Фуко, Лакана и Фрейда, можно истолковать заново в феминистских целях, и результатом подобной практики будет феминистская критика, представляющая собой нечто большее, чем корректировку противоречий писателей-мужчин. Эта практика делает более ясными феминистские исследования и выявит в женщине то, что остается за рамками существующих дискурсов. В своем обсуждении автор дает новую формулировку теории гендера, ссылаясь на феминистские исследования Мишель Баррет, Парвин Адамс, Джоан Келли, Люси Блэнд, Уэнди Холлуэй, Моника Виттиг и Кайи Силверман. Тем не менее автор сохраняет критическое отношение к понятию сексуальной дифференциации как текстуальности, присущему постструктуралистским теориям, к «популярным» феминистским идеям о культуре матриархата и сепаратистскому видению женской культуры как «альтернативной» области. Поле феминистских исследований, в особенности то, что она определяет как «предмет феминизма», остается, по ее мнению, «внешним пространством», косвенным и двойственным видением, учитывающим уже существующие подходы, использующим множество теоретических междисциплинарных инструментов и одновременно, благодаря концентрации внимания на гендере, высвечивающим перспективы, отличные (множественные, гетерономные) от общепринятых и от господствующих дискурсов гегемонии мужчин.

К.Д.

Тереза де Лауретис

## Технология гендера\*

Феминистские работы и культурные практики 1960-х и 1970-х гг. в критике репрезентации, в прочтении за-

---

\* De Lauretis T. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction. Basingstoke: Macmillan Press, 1987. Печатается с разрешения автора.

ново культурных образов и повествований, в анализе теории субъективности и текстуальности, чтения, письма и позиции зрителя придавали центральное значение понятию гендера как тому, что связано с сексуальной дифференциацией. Понятие гендера как *сексуальной дифференциации* обосновывало и поддерживало интервенции феминисток на арене формального и абстрактного знания, в гносеологиях и когнитивных областях, определяемых общественными и естественными науками, а также в гуманитарной сфере. Одновременно и во взаимозависимости с этими интервенциями вырабатывались специфические практики и дискурсы, создавались социальные пространства (гендеризованные пространства, такие, как «женская комната», группы пробуждения сознания, женские совещания в пределах научных дисциплин, *women's studies*, коллективы феминистских журналов и периодических изданий и т.д.), в которых сама сексуальная дифференциация утверждалась, анализировалась, уточнялась, проверялась, где к ней обращались. Однако сейчас понятие гендера как того, что связано с сексуальной дифференциацией, и восходящие к нему понятия – женской культуры, материнства, женского письма, женственности и т.д. – стали играть роль ограничения, чего-то вроде обязательного элемента феминистской мысли.

Упор на сексуальное как «сексуальную дифференциацию» является прежде всего различием мужчины и женщины, самки и самца, и даже то более абстрактное понятие «сексуальных различий», которое восходит уже не к биологии или процессам социализации, а к сигнификации и дискурсивным эффектам (с упором не столько на сексуальное, сколько на различие, понимаемое как «*differance*»<sup>\*</sup>), в конце концов сводится к различительным признакам (женщины) от мужчины или в лучшем случае к самой инстанции различия в мужчине. Если продолжать ставить вопрос гендера в этих терминах, то, после того как критика патриархальности уже полностью обрисовалась, женское мышление оказывается привязанным к терминологии самого западного патриархата, ограничиваясь рамками концептуальной оппозиции, «навечно» вписанной в то, что Фредрик Джеймисон назвал «политическим бессознательным» господствующих культурных дискурсов и лежащих в их основе «больших нарративов», будь то биологические, медицинские, юридические, философские или литературные

---

\* Понятие философии Деррида. Чтобы подчеркнуть его специальный характер, в отличие от обычного французского *différence* (различие), пишется не через «e», а через «a». — *Прим. ред.*

дискурсы. Мышление это будет, таким образом, стремиться воспроизводить себя снова, в ином тексте, даже, в чем мы убедимся ниже, в феминистских вариантах культурных повествований.

В таком случае первым ограничением «сексуальной дифференциации» является то, что она удерживает феминистскую критическую мысль в пределах концептуальных рамок универсальной половой оппозиции (женщины в ее отличии от мужчины, причем оба получают всеобщий характер; или женщины в ее отличии как таковом, и отсюда в равной степени приобретающей универсальный характер), которая крайне затрудняет, если не делает невозможным, вычленение отличий женщин от Женщины, иными словами, различий между женщинами, или, еще точнее, различий *внутри женщины*. Например, различия между женщинами, надевающими вуаль, женщинами, «надевающими маску» (по выражению Пола Лоренса Данбара, которого часто цитируют чернокожие американские писательницы), и женщинами, «участвующими в маскарade» (по выражению Джоан Ривьер), не могут быть поняты как половые различия<sup>1</sup>. С этой точки зрения, они не будут различиями, и все женщины станут всего лишь разными воплощениями некой архетипической сущности женщины или более-менее утонченными воплощениями метафизико-дискурсивной женственности.

Вторым ограничением понятия сексуальной дифференциации является то, что оно стремится удержать радикальный гносеологический потенциал феминистской мысли не столько в стенах нищевской «тюрьмы языка», сколько, если позаимствовать метафору Одри Лорд, в стенах хозяйского дома; причины этого скоро будут показаны. Под радикальным гносеологическим потенциалом я подразумеваю возможность, уже проявившую себя в феминистских работах 1980-х гг., понимать социальный субъект и связь между субъективностью и социальностью иным образом. Конечно, субъект конституируется гендером, но сюда включена не только сексуальная дифференциация — сюда вовлечены репрезентации, прикрывающие языковые и культурные аспекты; субъект получает тот или иной гендер (en-gendered) через опыт расовых и классовых, а также сексуальных отношений; субъект, тем самым, не един, а, скорее, множествен и не столько разделен, сколько противоречив.

Чтобы начать подробное изложение такого понимания субъекта и вычленение его отношений в разнородном социальном поле, нам потребуется понятие гендера, которое не

столь тесно связано с сексуальной дифференциацией и имеет, скорее, общие с этим различием границы. С одной стороны, подразумевается, что гендер, безусловно, восходит к половому различию, а с другой — он может иметь подчиненное значение в сексуальной дифференциации в качестве языкового эффекта или же эффекта чисто воображаемого, не имеющего ничего общего с реальным. Эту связь, это взаимное удержание гендера и сексуальной дифференциации необходимо развернуть и разложить на части. Начать можно с того, чтобы интерпретировать гендер в соответствии с теорией сексуальности как «технологии пола» Мишеля Фуко и предположить, что гендер является одновременно и репрезентацией и саморепрезентацией, будучи результатом как различных социальных технологий, например кино, так и институциональных дискурсов, гносеологий и критических практик, равно как и практик повседневной жизни.

Можно сказать, что, как и сексуальность, гендер не является свойством тел или чем-то исконно присутствующим в человеке, это «набор эффектов, возникающих в телах, поведении и общественных отношениях» вследствие «сложной политической технологии», по выражению Фуко<sup>2</sup>. Однако следует сразу же заметить, помня о заглавии статьи, что считать гендер результатом и процессом действия некоторых социальных технологий, техносоциальных или биомедицинских аппаратов, будет означать выход за пределы взглядов Фуко, поскольку его критическое понимание технологии пола не принимало во внимание дифференцированную защиту интересов мужских и женских субъектов. Игнорируя конфликтующие инвестиции мужчин и женщин в дискурсы и практики сексуальности, теория Фуко фактически исключает рассмотрение гендера, хотя и не мешает его изучать.

Далее я приведу ряд из четырех положений, расположенных в порядке уменьшения их очевидности, а затем вернусь к каждому из них и разберу их более подробно.

1. Гендер является репрезентацией, что не означает, будто у него нет конкретных или реальных следствий, как общественных, так и субъективных, относящихся к материальной жизни индивида. Наоборот.

2. Репрезентация гендера есть его *конструирование* — и проще всего было бы сказать, что все западное искусство и высокая культура являются отпечатком истории этого конструирования.

3. Конструирование гендера идет столь же напряженно сегодня, как и в более ранние времена, скажем, в викториан-

скую эпоху. И идет оно не только там, где этого можно было бы ожидать, — в прессе, частных и государственных школах, судах, полных и неполных семьях — короче говоря, в тех местах, которые Луи Альтюссер назвал «идеологическими государственными аппаратами». Построение гендера имеет место также, хотя и не столь очевидным образом, в учебных и научных заведениях, в сообществе интеллектуалов, в авангардных художественных практиках и радикальных теориях, и даже — и прежде всего — в феминизме.

4. Поэтому конструирование гендера парадоксальным образом испытывает воздействие деконструирования; такое деконструирование может производить любой дискурс, феминистский или нет, который отвергает гендер как идеологическую иллюзию. Так что гендер, как и реальное, является не только следствием репрезентации, но и ее избытком, тем, что остается вне дискурса как потенциальная травма, способная разорвать или дестабилизировать, если ее не удержать в определенных границах, любую репрезентацию.

## 1

Если посмотреть значение слова «гендер» в толковом словаре английского языка «American Heritage Dictionary of the English Language», окажется, что это прежде всего классифицирующий термин. В грамматике это категория, при помощи которой слова и грамматические формы классифицируются в соответствии не только с присутствием или отсутствием пола (последний случай называется «средним родом» и характерен, к примеру, для английского языка), но и с другими характеристиками, включая морфологические, с так называемым «грамматическим родом», присутствующим, например, в романских языках. (Мне вспоминается работа Романа Jakobson, озаглавленная «Пол небесных тел» (*Sex of the Heavenly Bodies*), где он, проанализировав в огромном количестве языков род слов, обозначающих солнце и луну, приходит к радующему заключению, что невозможно установить наличие какой-либо модели или идеи универсального закона, определяющего мужскую или женскую природу солнца и луны, — и слава богу!)

Второе значение слова «гендер», зафиксированное словарем, это «классификация пола: пол». Близость грамматики и пола интереснейшим образом обнаруживается в романских языках (которыми, по всеобщему убеждению, пользуются народы, куда более романтические, чем англосаксы). Испанское слово «genete», итальянское «genete», французское «genge» и аналогичное заимствование в английском языке не имеют ни-

чего общего с полом лица, передаваемым словом «пол» (sex). По той же причине в английском языке аналогичное слово, заимствованное из французского, отсылает к специфической классификации художественных и литературных форм (прежде всего живописи), оно тоже лишено какого-либо полового значения, как и слово «genus», латинский прародитель этимологии гендера, используемое в английском языке как классификационный термин биологии и логики. Возникает интересное следствие лингвистической особенности английского языка: принятое значение слова «gender», отсылающее к полу и лежащее в основе понятия «гендер», которое я здесь обсуждаю, а следовательно, и весь запутанный клубок отношений человеческого гендера к репрезентации — все это совершенно невозможно перевести на какой-либо романский язык, и это должно отрезвить любого, кто может поддасться искушению выступить за интернационалистический, если не сказать универсальный, взгляд на проект теории гендера.

Возвращаясь к словарю, мы обнаруживаем, что термин «гендер» *представляет собой репрезентацию*, и не просто репрезентацию в том же смысле, в каком каждое слово, каждый знак отсылает к своему референту (репрезентирует его), будь то объект, вещь или одушевленное существо. Термин «гендер» в действительности является репрезентацией отношения — отношения принадлежности к классу, группе, категории. Гендер — репрезентация отношения, или, если я на мгновение нарушу последовательность повествования и перейду ко второму положению, гендер строит отношение между одной сущностью и другими сущностями, которые уже представляли собой класс, и это отношение есть отношение принадлежности; так, гендер приписывает одному объекту, скажем, индивиду, положение в пределах класса и, таким образом, положение по отношению к другим, построенным ранее классам. (Термин «класс» я использую обдуманно, хотя здесь я и не имею в виду *общественных* классов, потому что хочу сохранить Марксово понимание класса как группы индивидов, связанных социальными детерминантами и интересами — включающими, что крайне важно, идеологию, — которые не могут выбираться свободно или произвольно устанавливаться.) Таким образом, гендер репрезентирует не индивида, а отношение, причем общественное отношение, иными словами, он репрезентирует индивида для класса.

В английском языке, полагающемся на природный пол (заметим между делом, что «природа» постоянно присутствует в нашей культуре изначально, а это и есть язык), средний род

приписывается словам, отсылающим к бесполом или лишенным этой характеристики сущностям, предметам или индивидам, отмеченным отсутствием пола. Исключения из этого правила демонстрируют народную мудрость: слово «ребенок» в английском языке среднего рода, и оно получает соответствующие притяжательные местоимения, как меня учили на уроках английского много лет назад, хотя многие говорят о ребенке «он», а некоторые с недавних пор и крайне редко, хотя и непоследовательно, используют то местоимение «его», то «ее». Хотя ребенок от «природы» обладает полом, он остается бесполом, пока не превращается (т.е. не «обозначается как») в мальчика или девочку, после чего он приобретает гендер<sup>3</sup>. Так что народная мудрость знает, что гендер — это не пол, состояние природы, а репрезентация каждого индивида в терминах специфического общественного отношения, которое существует до индивида и предиктируется *концептуальной*, строгой (структурной) оппозицией двух биологических полов. Данная концептуальная структура и есть то, что феминистские социологи обозначили как «систему пола-гендера».

Культурные концепции мужского и женского как двух дополнительных, но взаимоисключающих категорий, которые охватывают всех людей, конституируют в каждой культуре систему гендера, символическую систему, или систему значений, которая соотносит пол с культурным содержанием в соответствии с общественными ценностями и иерархиями. Хотя значения эти в каждой культуре различны, система пола-гендера всегда чрезвычайно тесно переплетается с политическими и экономическими факторами, действующими в каждом обществе<sup>4</sup>. В этом свете культурное строительство гендера из пола и асимметрия, характеризующая все гендерные системы при сравнении разных культур (хотя в каждой из них она складывается по-своему), понимаются как «структурно связанные с организацией социального неравенства»<sup>5</sup>.

Короче говоря, система пола-гендера является одновременно и социокультурной конструкцией, и семиотическим аппаратом, системой репрезентации, приписывающей значение (идентичность, ценность, престиж, место в родственных связях, статус в социальной иерархии и т.д.) индивидам в пределах общества. Если гендерные репрезентации — это разнящиеся по значению социальные позиции, то для кого бы то ни было репрезентация или саморепрезентация как мужчины или женщины подразумевает принятие всего того, что является следствием этого значения. Так, положение о том, что репрезентация гендера есть конструирование, где каждый член

является одновременно и результатом, и процессом другого, может быть сформулировано более точно: *конструирование гендера представляет собой одновременно и результат, и процесс его репрезентации.*

## 2

Когда Альтюссер писал, что идеология представляет собой «не систему реальных отношений, управляющих существованием индивидов, а воображаемое (и управляющее их существованием) отношение этих индивидов к реальным отношениям, в которых они “живут”», он также описывал, и очень точно, на мой взгляд, функционирование гендера<sup>6</sup>. Однако на это можно возразить: было бы слишком просто приравнять гендер к идеологии или сводить его к ней. Разумеется, Альтюссер этого не делает, как и традиционное марксистское мышление, для которого гендер — проблема довольно-таки маргинальная, ограниченная рамками «женского вопроса»<sup>7</sup>. Подобно сексуальности и субъективности, гендер размещается скорее в приватной сфере воспроизведения, продолжения рода и семьи, чем в публичной, собственно социальной сфере надстройки, к которой принадлежит идеология, определяемая экономическими силами и производственными отношениями.

И все же, читая Альтюссера дальше, можно обнаружить следующее настоятельное утверждение: *«Всякая идеология имеет функцию (которая ее определяет) “конституирования” конкретных индивидов в качестве субъектов»* (р. 171). Если заменить слово «идеология» на слово «гендер», это утверждение по-прежнему — с небольшим смещением понятий — будет работать: гендер имеет функцию (которая его определяет) конституирования конкретных индивидов в качестве мужчин и женщин. Именно в этом смещении можно увидеть связь между гендером и идеологией, эффект идеологии гендера. Смещение от «субъектов» к «мужчинам и женщинам» отмечает понятийную дистанцию между двумя порядками дискурса — дискурса философии или политической теории и дискурса «реальности». Гендер дан (и принимается как должное) в последнем, однако из предшествующего он исключается.

Хотя альтюссеровский субъект идеологии в большей степени восходит к субъекту Лакана (который является следствием сигнификации, основанной на ошибке распознавания), чем к цельному классовому субъекту марксистского гуманизма, он тоже лишен половых характеристик, так как ни одна из этих систем не рассматривает возможности — не говоря уже о про-

цессе конституирования — женского субъекта<sup>8</sup>. Так, по определению самого Альтюссера, мы обязаны спросить: если гендер существует в «реальности», если он присутствует в «реальных отношениях», которые управляют существованием индивидов, а не в философии и не в политической теории, то что же последние в действительности репрезентируют, как не «воображаемые отношения индивидов к реальным отношениям, в которых они живут»? Иными словами, теория идеологии Альтюссера попадает в собственную ловушку и остается слепой к своему сообщничеству с идеологией гендера. Но это еще не все: гораздо важнее и гораздо ближе к непосредственной теме моих рассуждений — теории Альтюссера — то, что в определенной степени теории могут придавать силу институциональные дискурсы; и так, приобретая власть или контроль над полем социальных значений, теория сама может функционировать как техно-логия гендера.

Новизна тезисов Альтюссера состояла в открытии им того, что идеология функционирует не просто относительно независимо от экономического порядка, но, кроме того, всегда затрагивая порядок субъективности «Категория субъекта является определяющей для любой идеологии», — пишет он (р. 171). Таким образом, парадоксально, но вполне очевидно то, что связь между гендером и идеологией — или пониманием гендера как частного случая идеологии — была обнаружена не Альтюссером. Эта связь была исследована другими марксистскими мыслителями-феминистками, или, точнее было бы сказать, феминистскими мыслителями-марксистками. Одна из них, Мишель Баррет, доказывает, что идеология — это не просто первейшее место построения гендера, она «сыграла важную роль в историческом построении капиталистического разделения труда и воспроизводстве рабочей силы» и, следовательно, является точной демонстрацией «интегральной связи между идеологией и производственными отношениями»<sup>9</sup>.

Контекстом, в котором Баррет первоначально привела свои доводы (в книге «Угнетение женщин сегодня» (Women's Oppression Today), 1980), стала дискуссия, вызванная в Англии «теорией дискурса» и дальнейшим развитием событий в теории идеологии после Альтюссера, а конкретно в критике идеологии, развиваемой британским феминистским журналом «m/f» на основании понятий репрезентации и различия, взятых у Лакана и Деррида. Баррет цитирует работу Парвин Адамс «Заметки о различии между половым разделением и сексуальной дифференциаци-

ей» (A Note on the Distinction between Sexual Division and Sexual Difference), где половое разделение отсылает к двум взаимоисключающим категориям «мужчина» и «женщина» как данным в реальности: «В терминологии сексуальных дифференциаций, с другой стороны, следует понимать именно *производство* различий посредством систем репрезентации; работа репрезентации производит дифференциации, о которых невозможно знать заранее»<sup>10</sup>.

Критика Адамс феминистской (марксистской) теории идеологии, основанной на понятии патриархата как присутствующего в общественной реальности (иными словами, основанной на факте угнетения женщин мужчинами), состоит в том, что подобная теория базируется на эссенциализме, неважно — биологическом или социологическом, который проявляется даже в работах тех, кто, подобно Джульет Митчел, настаивает на том, что гендер представляет собой эффект репрезентации. «В феминистских исследованиях», утверждает Адамс, концепция феминного субъекта «опирается на повсеместное угнетение женщин — в государстве, в реальности, — предшествующее практикам репрезентации» (р. 56). Подчеркивая, что конструирование гендера представляет собой всего лишь следствие разнообразных репрезентаций и дискурсивных практик, производящих сексуальные дифференциации, «о которых нельзя знать заранее» (или, в моей формулировке, гендер есть не что иное, как переменная конфигурация сексуально-дискурсивных позиций), Адамс считает, что она способна избежать «упрощения, состоящего в постулировании изначально существующих антагонистических отношений» между полами, каковое упрощение, на ее взгляд, является препятствием и для феминистского анализа, и для феминистской политической практики (р. 57). С реакцией Баррет на этот момент в обсуждении я соглашусь, особенно с тем, что относится к следствиям феминистской политики: «Нам не нужно говорить о половом разделении как о чем-то “уже всегда” данном; мы можем исследовать историческое построение категорий маскулинного и феминного без обязательного отрицания того факта, что, несмотря на историческую специфичность, они, тем не менее, и сегодня существуют в систематических и даже предсказуемых условиях» (р. 70–71).

Однако концептуальные рамки Баррет не позволяют интерпретировать идеологию гендера в специфических феминистских теоретических терминах. В примечании, добавленном в 1985 г. к перепечатке ее статьи, по которой я ее цитирую, она

снова заявляет о своей убежденности в том, что «идеология занимает чрезвычайно важное место в конструировании гендера, но последний следует понимать скорее как часть социальной тотальности, чем как независимую практику или дискурс» (р. 83). Это понятие «социальная тотальность» и трудный вопрос «относительной независимости» идеологии (в целом и предположительно идеологии гендера в частности) от «производительных сил и средств» и/или «производственных отношений общества» остаются достаточно размытыми и не разработанными в аргументации Баррет, которая становится менее острой и увлекательной, когда переходит к обсуждению способов (вос)производства идеологии гендера в культурной (литературной) практике.

Иной и потенциально более продуктивный способ постановки вопроса гендерной идеологии предлагается, но остается неразвитым до конца, в статье Джоан Келли «Двойное видение феминистской теории» 1979 г. Стоит нам принять фундаментальное феминистское представление о том, что личное является политическим, доказывает Келли, и мы уже не можем утверждать, будто существует две сферы социальной реальности: частная, домашняя сфера семьи, сексуальности и аффективности и общественная сфера труда и производительности (которая должна включать все производительные силы и большую часть производственных отношений в терминах Баррет). Вместо этого предусматривается несколько взаимосвязанных множеств общественных отношений — труда, классовых, расовых, половых и гендерных отношений: «Мы видим не две сферы социальной реальности, а два (или три) множества социальных отношений. С этого момента я буду называть их отношениями труда и пола (или классовыми и расовыми, с одной стороны, и отношениями пола и гендера — с другой)»<sup>11</sup>. Мужчины и женщины не только занимают разное положение в этих отношениях, но и — это важный момент — в разных множествах женщины подвержены разным воздействиям.

«Сдвоенная» перспектива современного феминистского анализа, продолжает Келли, является такой, что в ней можно видеть два порядка — половой и экономический, — оперирующие вместе: «Какие бы исторические формы ни принимало патриархальное общество (феодалную, капиталистическую, социалистическую и т.д.), система пола-гендера и система производственных отношений работают одновременно... воспроизводя социально-экономические структуры соответствующего общественного порядка, в котором господствуют мужчины» (р. 61). В пределах этой «сдвоенной» перспективы,

следовательно, можно достаточно ясно заметить работу идеологии гендера: «место женщины», т.е. позиция, назначенная женщинам нашей системой пола-гендера, как подчеркивает Келли, «не является отдельной сферой или областью существования, это положение в пределах социального бытия в целом» (р. 57). Это тоже очень важный момент.

Если система пола-гендера (которую я предпочитаю называть просто гендером, чтобы сохранить двойственность этого понятия, делающего его чрезвычайно чувствительным к идеологии и деконструкции) представляет собой множество общественных отношений, пронизывающих все социальное бытие, тогда гендер действительно является первейшим примером идеологии, и, очевидно, не только для женщин. Более того, это положение вещей имеет место независимо от того, считают ли конкретные индивиды, что их определяет (или угнетает) гендер, как полагают белые феминистки-культурологи, или расовые и классовые отношения, как считают цветные женщины<sup>12</sup>. Важность формулировки Альтюссера относительно действия идеологии на субъекта — здесь еще раз нужно кратко отметить, что идеологии требуется субъект, конкретный индивид или лицо, над которым она может работать, — представляется теперь более ясной и занимает более важное место в феминистском проекте теории гендера как силы, объединяющей личное и политическое, силы и отрицательной, и положительной, как я покажу далее.

Утверждение о том, что социальная репрезентация гендера влияет на его субъективное конструирование и, обратным образом, субъективная репрезентация гендера — или саморепрезентация — влияет на его социальное конструирование, оставляет открытой возможность свободного выбора и самоопределения на субъективном и даже индивидуальном уровне микрополитических и повседневных практик, хотя сам Альтюссер такую возможность наверняка бы отверг. Я же буду утверждать эту возможность и обсужу ее в третьем и четвертом разделе данной статьи. Пока же, возвращаясь к положению два, которое было сформулировано так: «конструирование гендера есть одновременно и результат и процесс его репрезентации», я могу переписать его так: *конструирование гендера есть как результат, так и процесс и репрезентации, и саморепрезентации.*

Сейчас я должна обсудить следующую проблему теории гендера, связанную с Альтюссером, а именно его утверждение, что «идеология не имеет внешнего». Это надежнейшая система, эффективность которой заключается в том, что она

полностью стирает свои собственные следы; так что каждый, находящийся «в идеологии», попавший в ее сети, считает «себя самого» вне идеологии, свободным от нее. Тем не менее внешнее (измерение идеологии) существует как место, откуда идеология видна тем, что она есть: мистификацией, воображаемым отношением, туманом в глазах; и местом этим для Альтюссера становится наука или научное знание. Но это ни в коей мере не относится к феминизму и к тому, что я предлагаю называть, во избежание всяких двусмысленностей, субъектом феминизма.

Под выражением «субъект феминизма» я подразумеваю концепцию и понимание (феминного) субъекта, который отличен не только от Женщины с большой буквы, как *репрезентации* сущности, внутренне присущей всем женщинам (которая может видеться Природой, Матерью, Тайной, Воплощением Зла, Объектом (маскулинного) Желания и Знания, Подлинной Женственностью, «Женскостью» и т.д.), но также отличен от представления о женщине как реальном историческом существе и субъекте общества, определяемых технологией гендера и в действительности наделяемых гендером в общественных отношениях. Субъект феминизма, о котором я говорю, не определен *до конца*, его определение и осмысление постоянно продолжается в этом и других текстах феминистской критики. И чтобы еще раз подчеркнуть данный момент, скажу, что субъект феминизма, как и субъект Альтюссера, во многом представляет собой теоретический конструкт (способ концептуализации, понимания, принятия во внимание определенных *процессов*, а не конкретных женщин как таковых). Однако, в отличие от субъекта Альтюссера, который, находясь полностью «в» идеологии, считает себя вне последней и свободным от нее, субъект, возникновение которого я вижу в современных работах и дискуссиях внутри феминизма, находится одновременно и *внутри*, и *вне* идеологии гендера — и учитывает это, осознает это двойное напряжение, это разделение, это двоящее видение.

Мои собственные доводы в книге «Алиса против» (Alice Doesn't) сводились к следующему: несовпадение, напряженность и постоянные проскальзывания между Женщиной как репрезентацией, как объектом и самим условием репрезентации и женщинами как историческими существами, субъектами «реальных отношений» мотивируются и поддерживаются логическим и непримиримым противоречием нашей культуры: женщины находятся одновременно и *внутри*, и *вне* гендера, и *внутри*, и *вне* репрезентации<sup>13</sup>. То, что женщина про-

должна становиться Женщиной, попадает в сети гендера, как субъект Альтюссера в сети идеологии, то, что над нами довлеет это воображаемое отношение (хотя как феминистки мы знаем, что это *не так*, что мы представляем собой исторические субъекты, управляемые реальными общественными отношениями, в центре которых находится гендер), — вот противоречие, на котором должна строиться феминистская теория, вот само условие возможности такой теории. Тогда, очевидно, феминизм не может формировать себя как наука, как дискурс или реальность, находящиеся вне идеологии или вне гендера как частного случая идеологии<sup>14</sup>. Фактически сдвиг феминистского сознания, имевший место на протяжении этого десятилетия, мог начаться (если требуется удобная дата) в 1981 г., когда вышла книга «This Bridge Called My Back», собрание работ цветных женщин радикальных взглядов под редакцией Черри Морага и Глории Ансальдуа, за которой последовала в 1982 г. антология издательства «Феминист Пресс» под редакцией Глории Халл, Патриции Белл Скотт и Барбары Смит, озаглавленная «Все женщины белые, все мужчины черные, но некоторые из нас смелые»<sup>15</sup>. Именно эти книги впервые сделали доступными всем феминисткам чувства, аналитические труды и политические позиции цветных женщин и их критику белого феминизма, или феминизма мейнстрима. Главной чертой сдвига в феминистском сознании, инициированного подобными работами, является понимание связи феминизма и идеологии (и попытка работать с этой связью) — связи как с идеологией в общем (включая учение о превосходстве одних классов над другими, буржуазный либерализм, расизм, колониализм, империализм и, я бы еще добавила, с некоторыми оговорками, гуманизм), так, в частности, связи с идеологией гендера, с тем, что называется гетеросексизмом.

Я говорю «связь», а не полное единение, поскольку очевидно, что феминизм и полное единение с идеологией гендера в обществах, в центре которых стоят мужчины, исключают друг друга. И я бы добавила далее, что осознание нашего заговора с гендерной идеологией, а также разделений и противоречий, связанных с этим, должно произойти во всем сегодняшнем феминизме в Соединенных Штатах, а не только у белых женщин среднего класса, которые были вынуждены первыми исследовать наше отношение к институтам, политической практике, культурным аппаратам, а затем к расизму, антисемитизму, гетеросексизму, дискриминации по классовым признакам и т.п. Поэтому осознание заговора с гендерной идеологией и

ее специфическими культурами и субкультурами прослеживается также в самых последних работах чернокожих женщин и латиноамериканок, лесбиянок любого цвета кожи, идентифицирующих себя как феминисток<sup>16</sup>. То, в какой степени это новое или пробуждающееся понимание связи идеологии и гендера работает за или против осознания гнета, становится центральной проблемой понимания идеологии во времена пост-модернизма и постколониализма.

Вот почему, несмотря на расхождения, политические и личные различия, на эмоциональность, окружающую феминистские дискуссии и в пределах, и за пределами расовых, этнических и половых границ, нас должна подбадривать надежда, что феминизм будет продолжать развитие радикальной теории и практики социокультурных преобразований. Чтобы сделать это возможным, однако, следует сохранить двойственность гендера, и это только кажется парадоксом. Нельзя решить или отменить проблему сложности положения одновременно и внутри гендера, и вне его, ни путем десекуализации ее (превращая гендер в простую метафору, в вопрос о *différance*, в чисто дискурсивный эффект), ни путем андрогинизации (говоря об одинаковости материальных условий для обоих гендеров в рамках данного класса, расы, культуры). Но я забегаю вперед. Я снова нарушила границы собственного изложения, поскольку еще не проработала третье положение, которое утверждает, что конструирование гендера посредством его репрезентации происходит сегодня так же, как оно шло в любое другое время. Я начну с очень простого, повседневного примера, а затем перейду к более высоким материям.

### 3

Большинство из нас — тех, кто является женщинами, к мужчинам это не относится, — скорее всего, поставят галочку против буквы Ж, а не против буквы М, заполняя анкету и представляя свой пол. Нам вряд ли придет в голову отметить букву М. Это будет похоже на мошенничество или, что еще хуже, на не-существование, словно мы удаляем себя из этого мира. (Для мужчин пометить букву Ж, если появится такое желание, будет иметь иной набор следствий.) Так что стоит нам самый первый раз в жизни поставить галочку в маленьком квадратике у буквы Ж, и мы официально вступаем в систему пола-гендера, в социальные отношения гендера и становимся гендеризованными как женщины: иными словами, уже не только другие люди будут считать нас женщинами, но с этого самого

момента мы сами будем представлять себя как женщин. А теперь, спрашиваю я, разве эта буква Ж, около которой мы ставим галочку в анкете, не липнет к нам, как мокрое платье? Разве не получается так, что, отмечая букву Ж в анкете, мы ставим метку Ж на самих себе?

Это, разумеется, и есть процесс, описанный Альтюссером с помощью слова *интерпелляция*, процесс, за счет которого социальная репрезентация принимается и усваивается индивидом как ее (или его) собственная репрезентация и становится, тем самым, для данного индивида реальной, хотя в действительности она воображаема. Однако мой пример слишком прост. Он не объясняет, каким образом конструируется репрезентация и как она принимается и усваивается. Для того чтобы показать это, сначала обратимся к Мишелю Фуко.

Первый том «Истории сексуальности» Фуко приобрел значительное влияние, в особенности его смелый тезис о том, что сексуальность, которая по распространенным взглядам является делом естественным, а также частным, интимным, в действительности полностью конструируется в культуре согласно политическим целям господствующего в обществе класса. Анализ Фуко начинается с парадокса: запреты и правила, относящиеся к сексуальному поведению, независимо от того, выражаются ли они религиозными, юридическими или научными властями, далеки от ограничения или подавления сексуальности; наоборот, они производили и продолжают производить ее так же, как промышленность вырабатывает товары и тем самым порождает общественные отношения.

Отсюда возникает «технология пола», которую он определяет как «набор приемов, максимизирующих жизнь», развиваемых и применяемых буржуазией с конца XVIII в. ради обеспечения собственного классового выживания и сохранения своего господства. Эти приемы включают выработку дискурсов (классификации, измерений, оценок, и т.д.) о четырех привилегированных «фигурах» или предметах знания: сексуализации детей и женского тела, контроле за продолжением рода и о придании психиатрической характеристики «перверсия» аномальному сексуальному поведению. Эти дискурсы, проводимые в жизнь посредством педагогики, медицины, демографии и экономики, закрепляются и поддерживаются государственными институтами, и центром их особого внимания становится семья; они служат распространению и «имплантированию», по наводящему на размышления термину Фуко, этих фигур и способов знания в каждого индивида, семью и институцию. Технология эта, отмечает он, «сделала

секс делом не только светским, но и государственным; выражаясь точнее, секс стал тем, в отношении чего необходим надзор не только касательно социального тела в целом, но и каждого индивида в отдельности»<sup>17</sup>.

Сексуализация женского тела и в самом деле стала излюбленной темой или предметом знания в дискурсах медицины, религии, искусства, литературы, поп-культуры и т.п. Со времен Фуко появилось несколько исследований, более или менее явно обращавшихся к этой проблеме в рамках ее исторической методологии<sup>18</sup>; однако связь между женщиной и сексуальностью и отождествление сексуального с женским телом, столь распространенное в западной культуре, давно волнуют феминистскую критику и женское движение независимо от Фуко, разумеется. Феминистская критика кино, в частности, обращалась к этой проблеме в рамках концепций, хотя и не заимствованных у Фуко, но имеющих с его теорией кое-что общее.

За некоторое время до публикации первого тома «Истории сексуальности» во Франции (*La volonté de savoir*, 1976) феминистские теоретики кино писали о сексуализации образа женской звезды в повествовательном кино и анализировали кинематографические приемы (освещение, кадровку, монтаж и т.д.) и особые кинематографические коды (к примеру, систему взгляда), которые конструируют женщину как образ, как объект вуайеристического взгляда зрителя. Они развивали как изучение, так и критику психосоциальных, эстетических и философских дискурсов, лежащих в основе репрезентации женского тела как главного вместилища сексуальности и визуального наслаждения (*pleasure*)<sup>19</sup>. Понимание кинематографии как социальной технологии, как «кинематографического аппарата» развивалось в теории кино в одно время с работой Фуко, но шло независимо от него; скорее даже, как предполагает слово *аппарат*, оно испытывало прямое воздействие работ Альтюссера и Лакана<sup>20</sup>. Можно не сомневаться, что кино — кинематографический аппарат — представляет собой технологию гендера, как я и утверждала на протяжении всей книги «Алиса против», хотя и не открытым текстом, но, надеюсь, достаточно убедительно.

Теорию кинематографического аппарата гораздо больше, чем Фуко, волнуют ответы на обе части моего вопроса: она желает знать не только то, как данная технология конструирует репрезентацию гендера, но и как эта репрезентация усваивается субъективно каждым индивидом, к которому обращается эта технология. Что касается второй части вопроса,

важнейшее значение здесь имеет понятие «состояния зрителя», каковое состояние феминистская теория кино утвердила как состояние гендеризованное. Иными словами, то, как к каждому отдельному зрителю обращается фильм, и то, как его или ее идентификация поддерживается и структурируется конкретным фильмом<sup>21</sup>, тесно, намеренно и даже открыто связано с гендером зрителя. И в критических работах, и в практиках женского кино исследование состояния зрителя-женщины дает более тонко артикулированный анализ модальностей просмотра фильма женщинами и все более сложные формы обращения кинематографа к зрителям (эти вопросы обсуждаются в главах 7 и 8).

Эта работа критики дает такое понимание кино и технологии пола, к которому теория Фуко привести не могла, не выйдя за рамки собственных понятий: там сексуальность понималась не как гендеризованная, не как имеющая мужскую или женскую форму, а полагалась как единая для всех — и, следовательно, как мужская (дальнейшее обсуждение этого момента в главе 2). Я не говорю здесь о либидо, которое Фрейд считал единым для обоих полов, и, по-моему, имел полное право так считать. Я говорю о сексуальности как конструкте и (само)репрезентации; а она имеет и мужскую, и женскую формы, хотя в патриархальном мировоззрении, где мужчина занимает центральное положение, женская форма представляет собой проекцию мужской, ее дополнительную оппозицию, ее экстраполяцию: ребро Адама, если можно так выразится. Поэтому, даже находясь *внутри* женского тела (видимого, по словам Фуко, «как целиком пронизанное сексуальностью», р. 104), сексуальность считается атрибутом или свойством мужского.

Как утверждает Люси Блэнд в ответе на статью об историческом конструировании сексуальности по Фуко — статью, традиционно оставляющую без внимания то, что она считает «одним из *центральных* аспектов исторического конструирования сексуальности, а именно ее конструирование как обладающей тем или иным гендером», — различные концепции сексуальности, существовавшие на протяжении западной истории, какие бы разногласия между ними ни существовали, все были основаны на «вечном противопоставлении “мужской” и “женской” сексуальности»<sup>22</sup>. Иными словами, женская сексуальность неизменно определялась как связанная с мужской и противостоящая ей. Концепция сексуальности у феминисток первой волны на рубеже XIX и XX вв. не представляла исключения: призывали ли они к «чистоте» и

выступали против сексуальной активности, опускающей женщин до уровня мужчин, призывали ли они к свободному выражению «естественных» функций и «духовности» секса со стороны женщин, секс для них обозначал гетеросексуальное совокупление и, прежде всего, пенетрацию. Только в современном феминизме возникло понятие об иной, автономной сексуальности женщин, о сексуальной идентичности женщины как неопределяемой в противопоставлении «мужскому». Но даже и сейчас, отмечает Блэнд, «остается нерешенной задача смещения полового акта в форме пенетрации из центра пространства половой жизни» (р. 67).

«Полярность мужского/женского была и остается центральной темой практически всех репрезентаций сексуальности. В пределах мужской и женской сексуальности “здорового смысла” четко выделяются мужская сексуальность, понимаемая как активная, спонтанная, генитальная, легко возбуждаемая “предметами” и фантазией, и женская сексуальность, о которой говорят в терминах ее *отношения* к мужской сексуальности и, прежде всего, как об экспрессивной и отвечающей на мужскую» (р. 57).

Отсюда возникает парадокс, который снижает значение теории Фуко, а также других современных радикальных теорий, где центральное место занимает мужчина: ради борьбы с социальной технологией, порождающей сексуальность и угнетение по половым признакам, эти теории (и соответствующая им политика) отрицают гендер. Однако отрицание гендера означает прежде всего отрицание социальных отношений гендера, которые конституируют и легализуют сексуальное угнетение женщин; и затем отрицать гендер значит оставаться «внутри идеологии», которая (совсем не случайно, если, конечно, не намеренно) открыто обслуживает субъект, обладающий мужскими гендерными характеристиками.

В своей коллективной книге «Меняя субъект» (*Changing the Subject*) авторы обсуждают важность теории дискурса и ее границы и развивают свои собственные предложения, отчасти опираясь на базовые послылки постструктурализма и деконструкции, отчасти критикуя их<sup>23</sup>. Они, к примеру, принимают «постструктуралистское смещение цельного субъекта и выявление его конституированного, а не конституирующего характера» (р. 204), однако утверждают, что деконструкции цельного субъекта, буржуазного индивида («субъекта действия») недостаточно для точного понимания субъективности. В главе «Гендерное различие и производство субъективности» (*Gender difference and the production of subjectivity*) Уэн-

ди Холлуэй утверждает, что гендерные различия определяются дифференцированными по гендерному признаку смыслами и невозможностью для мужчин и женщин занять одну и ту же позицию в дискурсе. Например, поскольку все дискурсы о сексуальности дифференцированы по гендерному признаку и, следовательно, множественны (их существует по крайней мере два для каждого специфического случая или исторического момента), одни и те же практики (гетеро)сексуальности, вероятно, «означают не одно и то же для мужчин и женщин, так как прочитываются посредством разных дискурсов» (р. 237).

В работе Холлуэй исследуются гетеросексуальные отношения как «главное место воспроизводства гендерной дифференциации» (р. 228). Она основана на анализе эмпирического материала, взятого из рассказов отдельных респондентов об их собственных гетеросексуальных отношениях. Ее теоретический проект ставит следующий вопрос: «Каким образом можно понять гендерную дифференциацию так, чтобы это понимание могло объяснять изменения [этой дифференциации]?»

«Если не ставить этот вопрос, смена биологической парадигмы на парадигму дискурсивной теории гендерного различия не даст серьезного продвижения вперед. Если концепция дискурсов только замещает понятие идеологии, у нас остается одна из двух возможностей. Либо мы понимаем дискурсы как механически повторяющиеся, либо — а такова тенденция материалистической теории идеологии — изменения в идеологии следуют из изменений в материальных условиях. Согласно подобному использованию теории дискурса, люди являются жертвами определенных идейных систем, находящихся вне их самих. Детерминизм дискурса сталкивается со старой проблемой действующей силы; проблемой, типичной для всяких видов социального детерминизма» (р. 237).

«Разрыв» в теории Фуко, как она считает, коренится в его понимании исторических изменений дискурсов: «Он подчеркивает взаимно конституирующие отношения между властью и знанием: то, каким образом одно конституирует другое, чтобы произвести истины конкретной эпохи». Вместо того чтобы приравнивать власть к угнетению, Фуко считает ее производящей смыслы, ценности, знания и практики, причем внутренне ей не присущи ни положительность, ни отрицательность. Тем не менее Холлуэй отмечает: «Он по-прежнему не учитывает того, как на людей оказывают влияние (constituted) те или

иные общепринятые в данный момент истины» (р. 237). Затем она переформулирует и перестраивает понятие власти Фуко, предполагая, что власть есть нечто определяющее (и не обязательно сознательным или рациональным образом) «инвестиции» индивидов в дискурсивные позиции. Если в определенный момент времени существует несколько конкурирующих, даже противоречащих друг другу, дискурсов о сексуальности — а не единая, всеобъемлющая или монолитная идеология — тогда то, что заставляет занять определенное положение в определенном дискурсе, является «инвестицией» (этот термин — перевод немецкого слова *Besetzung*, использованного Фрейдом и переведенного на английский словом *cathexis*), чем-то средним между эмоциональной убежденностью и капиталовложением в относительную власть (удовлетворение, награду, плату), которую это положение обещает (хотя и не обязательно выполняет свое обещание).

Холлуэй предпринимает интересную попытку переосмыслить власть таким образом, чтобы определить субъекта не через выбор, а через его активное действие; и в особенности тех субъектов, которые стали «жертвами» социального угнетения (или воспринимаются так) и прежде всего были «лишены голоса» (*disempowered*) посредством дискурсивной монополии власти-знания. Это может объяснить не только почему, например, женщины (люди одного гендера) исторически делали различные инвестиции и занимали, тем самым, разные положения в гендерных и сексуальных практиках и идентичностях (безбрачие, моногамия, не-моногамия, фригидность, разыгрывание сексуальных ролей, лесбиянство, гетеросексуальность, феминизм, антифеминизм, постфеминизм). Это объясняет и тот факт, что «другие крупные измерения социальных различий, подобные классам, расам и возрасту, пересекаются с гендером и придают тем или иным позициям привилегированное или непривилегированное значение» (р. 239), как предполагает Холлуэй. Однако ее вывод о том, что «каждое отношение и каждая практика содержат потенциал как изменения, так и воспроизведения», не говорит, какое отношение потенциал изменений в гендерных отношениях — если это изменения и в сознании, и в общественной реальности — может иметь к гегемонии дискурсов.

Каким образом изменения в сознании влияют на господствующие дискурсы или вызывают изменения в них? Или, говоря иначе, чьи инвестиции дают больше относительной власти? Например, если сказать, что определенные дискурсы и практики, пусть даже маргинальные по отношению к (офици-

альным) институтам, однако подрывные или оппозиционные (к примеру, женское кино или коллективы здоровья, пересмотр литературного канона и программ обучения в колледжах, вызванный влиянием «Женских исследований» и «Афроамериканских исследований», развитие критики колониального дискурса), могут «имплантировать» новые предметы и режимы знаний в отдельных субъектов, не следует ли из этого, что такие оппозиционные дискурсы или контр-практики (так Клер Джонстон называла женское кино в «контр-кино» начала 1970-х гг.) могут получить преимущество или гегемонию? Если да, то как? А нужно ли им становиться господствующими, чтобы изменились общественные отношения? Если нет, то как изменятся общественные отношения гендера? Я могу свести все эти вопросы в один, а именно: если, как пишет Холлуэй, «гендерные различия... воспроизводятся в ежедневном взаимодействии гетеросексуальных пар за счет отрицания не-целостного, не-рационального, относительного характера субъективности» (р. 252), что убедит женщин инвестировать в иные позиции, в иные источники власти, если они заняли нынешнюю свою позицию (женщины в паре) прежде всего потому, что это положение дает им, как женщинам, некоторое количество относительной власти?

Сколько бы я ни соглашалась с большинством доводов Холлуэй, как бы мне ни нравилась ее попытка перераспределить власть между большинством из нас, но теоретическое обоснование положительного значения «относительной» власти угнетенных при текущих общественных отношениях, на мой взгляд, требует чего-то более радикального или даже более резкого, чем то, на что она готова пойти. Проблема осложняется тем, что инвестиции, изучаемые Холлуэй, обеспечиваются и связываются гетеросексуальным договором. Иначе говоря, предмет ее изучения есть тот самый топос, в котором общественные отношения гендера и, следовательно, гендерная идеология воспроизводятся в повседневной жизни. Любые изменения, которые могут произойти там, если они возможны, будут, скорее всего, изменениями именно «гендерной дифференциации», а не изменениями общественных отношений гендера, будут изменениями, короче говоря, в направлении большего или меньшего «равенства» женщин по отношению к *мужчинам*.

Здесь очевидным образом присутствует проблема понимания сексуальной дифференциации, консервативной силы этого понятия, ограничивающей и противодействующей переосмыслению самих его репрезентаций. Я считаю, что иное

понимание гендера (мужчин и женщин) и (ре)конструирование его в понятиях, отличных от навязанных патриархальным договором, потребует отхода от системы отсчета, где мужчина находится в центре системы, в которой гендер и сексуальность (вос)производятся дискурсом мужской сексуальности — тем, что Люси Иригарэ удачно назвала «hom(m)osexuality». Эта статья должна стать черновым вариантом того пути, с помощью которого можно найти выход из создавшейся ситуации.

Используя совершенно иную систему отсчета, Моника Виттиг подчеркивает способность дискурсов «причинять насилие» людям, материальное и физическое, хотя производится оно абстрактными и научными дискурсами, а также дискурсами средств массовой информации.

«Если дискурс современных теоретических систем и социальных наук подвергает нас действию своей власти, то происходит это потому, что он работает с понятиями, близко нас касающимися... Они функционируют подобно понятиям первобытного мышления в конгломерате всевозможных дисциплин, теорий и актуальных идей, который я буду называть непосредственным мышлением (см. книгу “Неприрученная мысль” Клода Леви-Стросса). Они касаются “женщины”, “мужчины”, “пола”, “различия” и всех наборов понятий, которые имеют на себе эту отметину, включая такие, как “история”, “культура”, “действительность”. И хотя в последнее время было признано, что не существует такой вещи, как природа, что все является культурой, в пределах культуры остается природное ядро, не поддающееся изучению, остается отношение, исключенное из анализа социальных отношений, отношение, неотъемлемое и от природы, и от культуры, — гетеросексуальное отношение. Я буду называть его обязательным общественным отношением между “мужчиной” и “женщиной”»<sup>24</sup>.

Доказывая, что «дискурсы гетеросексуальности угнетают нас в том смысле, что они обязывают нас говорить исключительно в их понятиях» (р. 105), Виттиг возвращается к пониманию деспотизма власти, скрытого в институционально контролируемых областях знания, к пониманию, которое отчасти был утеряно при переносе удара на проведенное Фуко выявление власти как производящей, *а значит, позитивной*. Хотя трудно спорить с тем, что власть производит знания, смыслы и ценности, тем не менее достаточно очевидно то, что мы должны делать различие между позитивными и репрессивными эффектами такого производства. А это

уже проблема не только политической практики, как настойчиво напоминает Виттиг, но и вопрос, который необходимо поставить перед теорией.

Теперь я заново сформулирую свое третье положение: *конструирование гендера продолжает происходить сегодня благодаря различным технологиям гендера (к примеру, кинематографу) и институциональным дискурсам (к примеру, теории), способным контролировать область социальных смыслов и тем самым производить, развивать и «имплантировать» репрезентации гендера. Однако на границах господствующих дискурсов существуют и иные условия конструирования гендера. Находящиеся вне гетеросексуального общественного договора и вписанные в микрополитические практики, эти условия также могут участвовать в конструировании гендера, и их следствия имеют место, скорее, на «локальном» уровне сопротивления, в субъективности и саморепрезентации.* К последнему моменту я вернусь в 4-м разделе.

В последней главе моей книги «Алиса против» я использовала термин *опыт* для обозначения процесса, при помощи которого у всех общественных существ конструируется субъективность. Я стремилась более точно определить опыт как комплекс смысловых эффектов, привычек, настроений, связей и восприятий, возникающих в результате семиотического взаимодействия внутреннего и внешнего мира (по выражению Пирса). Названная мною опытом констелляция, конфигурация смысловых эффектов непрерывно изменяется и трансформируется, поскольку любой субъект постоянно включен в социальную реальность, содержащую в себе — и для женщин прежде всего — общественные отношения гендера. Ибо, как я уже отмечала в данной книге, следуя критическим прозрениям Вирджинии Вулф и Кэтрин Маккиннон, женские субъективность и опыт по необходимости покоятся в специфическом отношении к сексуальности. Это сугубо предварительные замечания, но даже они показывают, что то, что я пыталась определить с помощью понятия комплекса привычек, связей, восприятий и настроений, придающих женщине гендерные признаки, как раз и является опытом гендера: совокупностью смысловых эффектов и саморепрезентаций, производимых в субъекте посредством социокультурных практик, дискурсов и институций, ответственных за производство «мужчин» и «женщин». Следовательно, мой анализ не случайно коснулся кино, нарратива и теории, так как все они, разумеется, представляют собой технологии гендера.

Утверждение о том, что теория (родовой термин для любых теоретических дискурсов, стремящихся найти объяснение специфическому предмету знаний, но в действительности конструирующих данный объект в поле значений как собственную область знания, часто называемую «дисциплиной») представляет собой технологию гендера, может показаться парадоксальным, учитывая то, по поводу чего я пролила слезы на большей части этой книги, а именно то, что теории, способные помочь нам проложить путь от социальности к субъективности, от символических систем к индивидуальному восприятию и от культурных репрезентаций к саморепрезентации — проход через зону с множеством разрывов, надо сказать, — либо не касаются гендера, либо не способны вычлениить феминный субъект<sup>25</sup>. Они не касаются гендера, как у Альтюссера и Фуко или в ранних работах Юлии Кристевой и Умберто Эко; а если они и касаются гендера, как теория психоанализа Фрейда (в действительности даже больше, чем остальные, за исключением феминистской теории), и если они затем предлагают модель конструирования гендера в сексуальной дифференциации, они все равно прокладывают путь по территории, разделяющей социальное и субъективное таким образом, что феминный субъект безнадежно вязнет в патриархальном болоте или умирает от жажды на пустынном берегу, куда его выбросило кораблекрушением. Тем не менее я стараюсь доказать в своей книге, что *оба* типа теории и вдохновляемые ими фикции содержат и развивают некую репрезентацию гендера несколько не хуже кино.

Примером тому может послужить содержательная работа Кайи Силверман, посвященная субъективности и языку в психоанализе. Доказывая, что субъективность производится с помощью языка и что человеческий субъект является семиотическим, а следовательно, и гендеризованным субъектом, Силверман предпринимает, по ее словам, отважное усилие «по созданию пространства для феминного субъекта, пусть даже это пространство будет отрицательным»<sup>26</sup>. И в самом деле, в рамки лакановского подхода, которым она пользуется, вопрос гендера не умещается, и феминный субъект определяется весьма туманным образом как «точка сопротивления» (р. 144, 232) патриархальной культуре, как «содержащий потенциал субверсивности» (р. 233) или как структурированный отрицательно «в отношении к фаллосу» (р. 191). Эта отрицательность женщины, недостаточность для нее законов и процессов сигнификации или выход за их пределы имеют свою противоположность в постструктуралистской теории психо-

анализа в виде понятия «женского» как привилегированного состояния, ее близости к природе, телу, материнству и бессознательному. Тем не менее мы уже знаем, что это «женское» представляет собой всего лишь репрезентацию, то или иное положение в пределах фаллической модели желания и сигнификации; это не качество или свойство женщин. В конце концов все это сводится к тому, что женщина *в качестве субъекта желания и сигнификации* не поддается репрезентации или, лучше сказать, в фаллическом порядке патриархальной культуры и ее теории женщину не могут представить иначе, как репрезентацию.

Однако, даже отклоняясь от версии Лакана, господствующей в литературной критике и теории кино, даже ставя вопрос о том, как некто становится женщиной (как это было сделано в теории объектных отношений, которая привлекла феминисток почти так же, как Лакан и Фрейд, если даже не больше), психоанализ определяет женщину *в отношении* к мужчине, пользуясь той же системой отсчета и аналитическими категориями, которые были выработаны для описания психосоциального развития мужчины. Вот почему психоанализ не обращается и не может обратиться к сложному и противоречивому отношению женщин к Женщине, которое он вместо этого определяет как простое уравнение: женщины = Женщина = Мать. А это, как я уже указывала, представляет собой одно из самых глубоких следствий идеологии гендера.

Перед тем как перейти к рассмотрению репрезентаций гендера, содержащихся в других распространенных сегодня курсах, представляющих интерес для феминизма, я хочу вернуться к моей позиции в отношении проблемы понимания гендера, менявшейся как за счет критического прочтения теории, так и благодаря смещению конфигурации моего опыта как феминистки и теоретика. Если я не могла не видеть (хотя и не была способна сформулировать это в своих ранних работах), что теории кино и нарратива являются технологиями гендера<sup>27</sup>, то произошло это не только потому, что я прочитала Фуко и Альтюссера (у них не было ничего о гендере), а также Вулф и Маккиннон (там было), но и потому, что усваивала из собственного опыта (благодаря собственной истории и вовлечению в общественную реальность и гендеризованные пространства феминистских сообществ) аналитический и критический метод феминизма и *практику* самосознания. Так как осмысление в общественных и политических терминах собственного состояния в качестве женщины и постоянные пере-

смотр, переоценка и переосмысление этого состояния в отношении к пониманию своих социополовых позиций другими женщинами порождают способ осознания всей социальной реальности, восходящей к сознанию гендера. А с этим осознанием, личным, интимным, аналитическим и политическим знанием всепроникающей природы гендера невозможно вернуться к невинности «биологии».

Вот почему я считаю невозможным разделить веру некоторых женщин в матриархат прошлого или в современное «материнское» царство, возглавляемое Богиней, царство женской традиции, маргинальное и скрытое и в то же время совершенно положительное и благое, миролюбивое, экологически бережное, передающееся по материнской линии, сфокусированное на матери, неиндоевропейское и т. п. Короче говоря, я не разделяю убежденности в возможности существования сегодня мира, не затронутого идеологией, классовой и расовой борьбой, телевидением, который не будоражат противоречивые потребности и репрессивные соблазны гендера — в общем, все то, что я и наверняка также и эти женщины испытываем каждый день. С другой стороны, по тем же причинам я считаю в равной степени невозможным отрицать внимание к гендеру или как к «эссенциалистской» и «мистической» идее только что описанного мной рода, или как к либерально-буржуазной идее, поддерживаемой средствами массовой информации: мол, скоро наступит день, когда женщины каким-то образом будут делать карьеру, иметь свои фамилии и собственность, детей, мужей и/или любовников женского пола, кому как заблагорассудится, и все это без изменения существующих общественных отношений и гетеросексуальных структур, которыми, как тисками, накрепко схвачено наше общество и большая часть остальных.

Даже этот сценарий, который, должна честно признаться, часто возникает на заднем плане некоторых феминистских дискурсов гендера, даже это Идеальное Государство гендерного равенства не сможет удержать меня от постановки проблемы гендера как радикального вопроса феминистской теории. Так я подхожу к обсуждению последнего из четырех моих тезисов.

#### 4

Упомянутое мной идеальное государство гендерного равенства представляет собой легкую мишень для тех, кто занимается деконструкцией. Дармовую мишень (хотя это и не фикция, поскольку представляет собой реальную репрезента-

цию, по крайней мере внешне — сходите на следующем свидании в кино, и сами, скорее всего, убедитесь в этом). Однако помимо откровенных примеров идеологической репрезентации гендера в кино, где намеренность технологии, по существу, выводится на передний план, и помимо психоанализа, чья медицинская практика содержит гораздо больше технологии гендера, чем его теория, существуют иные, более тонкие попытки смягчить травму гендера — потенциальное разрушение социальной ткани и привилегий белого мужчины, которое следует за широким распространением феминистской критики гендера, показывающей его как идеологический и технологический продукт.

Возьмите, скажем, новую волну появившихся недавно критических работ мужчин по феминизму. Мужчины-философы пишут как женщины, мужчины-критики читают как женщины в феминизме — что это? Думаете, отдают дань уважения (*hommage* — каламбур слишком хорош, чтобы от него удержаться<sup>28</sup>), но зачем, с какой целью? Большой частью работы эти похожи на краткие упоминания или случайные статьи, и они не поддерживают и не придают ценности феминистскому проекту как академической дисциплине. Чему они придают ценность и легитимный характер, так это определенным позициям в пределах академического феминизма, позициям, которые устраивают критика и с точки зрения личных интересов, и с точки зрения забот теории, центрированной на мужчине<sup>28</sup>.

Во введении к недавнему сборнику статей «Гендер и чтение» (*Gender and Reading*) отмечено, будто есть свидетельство того, что мужчины являются «сопротивляющимися читателями» женской прозы. Точнее, там сказано: «Дело не в том, что мужчины не могут читать женские тексты; они, скорее, не *хотят*»<sup>29</sup>. В том, что касается теории, это свидетельство очень легко проверить, бросив взгляд на список имен в библиографии книг, не относящих себя к феминизму. Малое количество ссылок на критические работы женщин и феминисток настолько свойственно всем книгам, что появляется желание, подобно Элейн Шоуолтер, призвать «сделать шаг к феминистской критике со стороны [известных] теоретиков-мужчин»<sup>30</sup>. И может статься, перед желанием этим невозможно будет устоять, если некто, подобно редакторам «Гендера и чтения», полагает, «что обсуждение *гендерной дифференциации*

---

\* Игра слов: *hommage* (фр.) — дань уважения и *homme* — человек, мужчина. — Прим. ред.

не исключает признания индивидуальных вариаций и *общей основы, разделяемой всеми людьми*» (р. XXIX; курсив мой).

Ограничения и обязательства, связанные с данным взглядом на гендер как «гендерную дифференциацию», становятся особенно очевидными, когда в одной из статей сборника, предлагающей «Теорию для читателей-лесбиянок», Джин Кеннард соглашается с Джонатаном Каллером (цитирующим Шоултер) и вписывает его и ее слова прямо в свои собственные: «Читать как лесбиянка — совсем не обязательно то, что происходит, когда читает лесбиянка... Гипотеза читательницы-лесбиянки [и есть то, что] меняет наше осознание данного текста»<sup>31</sup>. Ирония, или, лучше сказать, идеальная справедливость, состоит в том, что это последнее утверждение противоречит направленности собственной критической теории Кеннард, ясно сформулированной несколькими страницами ранее: «То, что я хочу предложить здесь, представляет собой теорию чтения, которая не будет чересчур упрощать понятие идентификации, которая не станет делать понятие лесбийского отличия видовым по отношению к универсальности женского рода... Это попытка предложить путь, при помощи которого лесбиянки смогут по-новому читать и писать о текстах» (р. 66).

Ирония состоит в том, что позиция Каллера, опирающаяся на деконструкцию Деррида, которая является ее контекстом, состоит в намерении сделать гендер синонимом дискурсивных различий, представляющих собой следствия языка или дискурсивных позиций и, следовательно, на самом деле оказывающихся независимыми от гендера читателя (такое понимание различия уже упоминалось по поводу критики оног Мишель Баррет). Получается, что Кеннард предполагает, будто Каллер способен читать не только как женщина, но и как лесбиянка, а это сделает «понятие лесбийского отличия видовым по отношению к универсальности» не только «женского рода», но и универсальности рода мужского (который — во имя *différance* — сам Каллер, возможно, и не согласится представлять). На мой взгляд, с точки зрения идеальной справедливости, критический напор Кеннард и ее первоначальные предположения (о том, что лесбиянки читают иначе, чем женщины гетеросексуальных убеждений и мужчины) вполне правильны; только их следует обосновывать иными способами, чем ссылки на мужские теории чтения и гештальтпсихологию (вдобавок к Лакану и Деррида через Каллера Кеннард выводит свою теорию «полярного чтения» из теории противостоящих характеристик или «поляр-

ностей» Йозефа Цинкера). Для наших целей идеальную справедливость может воплощать критическая оценка Таней Модлески «гипотезы» Шоултер—Каллера:

«Для Каллера каждая стадия развития феминистской критики делает все более сомнительной идею “женского опыта”. Подвергая сомнению это понятие, Каллер старается очистить пространство для мужских феминистских толкований литературных текстов. Так, в одном месте он цитирует замечание Пегги Камуф о феминизме как о способе чтения. Он заимствует понятие, по иронии судьбы, у Элейн Шоултер ради того, чтобы предположить, будто “читать, как читают женщины”, в итоге не будет иметь отношения к гендеру читателя. Каллер снова и снова говорит о необходимости для критика принять то, что Шоултер называет “гипотезой” читательницы-женщины вместо обращения к опыту реальных читательниц»<sup>32</sup>.

Затем, показав, как Каллер принимает объяснение Фрейда из работы «Моисей и монотеизм», она указывает на тот факт, что литературная критика, занимающаяся установлением *легитимных* смыслов текста, должна считаться «патриархальной». Модлески предполагает, что Каллер сам патриархален «именно там, где он больше всего кажется феминистом, там, где он, превращая женщину в “гипотезу”, превозносит способность себя и других критиков-мужчин читать, как читают женщины» (р. 133). *Феминистская* критика, заключает она, должна отвергнуть «гипотезу читательницы» и вместо этого делать упор на «действительную читательницу»<sup>33</sup>.

Как я указывала в главе 2, касаясь позиции Фуко по проблеме изнасилования, парадокс состоит в том, что некоторые наиболее утонченные попытки ограничить важность травмы гендера вписаны в теоретические дискурсы, наиболее открыто стремящиеся деконструировать статус-кво в Тексте Западной Культуры, — в антигуманистическую философию и саму деконструкцию Деррида, преобразованную в англо-американской академической науке в теорию критики литературы и текста. В своем анализе понятия женского в современной французской философии Розы Брайдотти обнаруживает, что понятие это находится в центре ее самых важных интересов, таких, как критика рациональности, демистификация целостной субъективности (индивид как субъект знания) и исследование заговора между знанием и властью. Радикальная критика субъективности, доказывает она, «обращается ко множеству вопросов, касающихся роли и статуса “женского” в концептуальных рамках философского дискурса»<sup>34</sup>. Этот интерес

представляет собой «необычайное совпадение феноменов: возрождения женского движения, с одной стороны, и необходимости заново исследовать основания рационального дискурса, ощущаемой большинством европейских философов», — с другой. Затем Брайдотти переходит к обсуждению различных форм, которые понятие «женского» принимает в работах Делеза, Фуко, Лиотара и Деррида, и одновременно последовательного отказа каждого из этих философов отождествлять «женское» с реальными женщинами. Напротив, только отказавшись от опоры на половую специфичность (гендер), женщины, по их мнению, станут социальной группой, в наибольшей степени пригодной (потому что они угнетены сексуальностью) для выращивания абсолютно «другого» субъекта, децентрированного и лишённого половых различий, десекуализированного.

Таким образом, проблема гендера подменяется а-исторической, чисто текстовой фигурой «женского» (Деррида); или половая основа гендера смещается далеко за пределы сексуальной дифференциации и превращается в проблему диффузности наслаждений тела (Фуко) и либидинально нагруженных поверхностей (Лиотар) или в проблему тела как вместилища недифференцированной аффектированности и, следовательно, в проблему субъекта, свободного от (само)репрезентации и ограничений идентичности (Делез); и, наконец, идеология, а с ней и реальность — историчность — гендера замещается рассеянным, лишённым центра и деконструированным (но определенно неженским) субъектом. Именно так, и это еще один парадокс, эти теории апеллируют к женщинам, определяя данный процесс замещения как *становление женщиной* (*devenir-femme*).

Иными словами, только отрицая сексуальную дифференциацию (и гендер) как составную часть субъективности реальной женщины и, следовательно, отрицая историю политического угнетения женщин и их сопротивления, а также гносеологический вклад феминизма в новое определение субъективности и социальности, философы способны взглянуть в «женщинах» привилегированное вместилище «будущего человечества». Это, отмечает Брайдотти, «всего лишь старая ментальная привычка [философов] считать мужское синонимом универсального... Ментальная привычка интерпретировать женщин как метафору» (р. 34–35). То, что эта привычка старше и прочнее картезианского субъекта и ее труднее разрушить, может объяснить господствующее среди интеллектуалов-мужчин игнорирование, если не открытое

презрение к женскому теоретизированию, несмотря на предпринимаемые время от времени жесты в адрес «борьбы женщин» или признание политического статуса женского движения. Но это не должно мешать и в действительности не мешает теоретикам феминизма читать, толковать заново и переписывать их работы.

Напротив, необходимость для феминистской теории продолжать радикальную критику господствующих дискурсов гендера, подобных упоминавшимся выше, даже если они пытаются полностью избавиться от сексуальной дифференциации, становится все более насущной, поскольку слово *постфеминизм* уже прозвучало, и не напрасно. Подобный вид деконструкции субъекта представляет собой в действительности способ удержать женщин в «женском» (Женщине) и перенести женскую субъективность *внутри* мужского субъекта, как бы его ни определяли. Более того, это закрывает дверь перед носом возникающего социального субъекта, к которому эти дискурсы стремятся обратиться, субъекта, возникающего вопреки множественности различий в дискурсивной и материальной гетерогенности. Исходя из этого я еще раз сформулирую свой вопрос: *Если деконструкция гендера неизбежно приводит к его (ре)конструкции, возникает вопрос, в каких условиях и в чьих интересах производится эта деконструкция?*

Вернемся к проблеме, которую я пыталась прояснить, обсуждая статью Джин Кеннард. Трудности, возникающие при построении теории конструирования субъективности в тексте, значительно увеличиваются, и пропорционально этим трудностям возрастает актуальность этой задачи, когда данная субъективность получает гендерные признаки в отношении к сексуальности, совершенно не поддающейся репрезентации в терминах доминирующих дискурсов сексуальности и гендера. Проблему эту, а стоит она перед всеми феминистскими учеными и преподавателями, приходится решать каждый день, поскольку большинство доступных теорий чтения, письма, сексуальности, идеологии или какого-либо другого культурного производства построено на мужском нарративе гендера, связанном гетеросексуальным договором, будь то эдипов или антиэдипов его вариант; на повествовании, которое упрямо стремится вос-производить себя в феминистских теориях. Оно *стремится к этому* и будет стремиться до тех пор, пока не встретит постоянного сопротивления, подозрительного отношения к своей направленности. Вот почему критика всех дискурсов, касающихся гендера, включая те из них, которые вы-

рабатываются или развиваются как феминистские, остается жизненно важной задачей феминизма, непрекращающейся работой по созданию новых пространств дискурса, по перепиыванию культурных нарративов и определению условий иной перспективы: взгляда «откуда-то из другого места» (from «elsewhere»).

Ибо, если взгляд этот нигде не обнаруживается, не задается в цельном тексте, не распознается как репрезентация, это вовсе не значит, что мы — феминистки, женщины — не смогли еще его выработать. Скорее, выработанное нами не поддается распознаванию именно как репрезентация, поскольку это «где-то-в-другом-месте» не представляет собой некоего мистического далекого прошлого или утопического будущего истории: это «какое-то-другое-место» дискурса, который есть здесь и сейчас, это белые пятна, внешние пространства его репрезентаций. Я полагаю, что это пространства на границах доминирующих дискурсов-гегемонов, социальные пространства, вырезанные в промежутках между институтами, в осколках и трещинах аппаратов власти-знания. И именно там можно поставить вопрос об условиях иного построения гендера, которые действуют и закрепляются на уровне субъективности и саморепрезентации в микрополитических практиках повседневной жизни и каждодневном сопротивлении, делают возможными и действующую силу, и источники власти или инвестиций, власть дающих; а также в культурных произведениях женщин, феминисток, которые проделывают это движение и в пределах идеологии и вне ее, пересекая границы — и пределы — сексуальной дифференциации(ий) в обоих направлениях.

Я хочу очень ясно высказаться об этом движении в обоих направлениях через границы сексуальной дифференциации. Я *не имею в виду* движения из одного пространства в другое, находящееся за его пределами, или вне его. Скажем, из пространства репрезентации, от образа, произведенного репрезентацией в дискурсивной или визуальной области, в пространство вне репрезентации, пространство вне дискурса, которое тогда могло бы рассматриваться как «подлинное»; или, как сказал бы об этом Альтюссер, из пространства идеологии в пространство научного и действительного знания. Я не говорю и о движении из символического пространства, построенного системой пола-гендера, в «реальность», находящуюся вне его. Совершенно очевидно, что никакая социальная реальность не существует для данного общества вне его специфической системы пола-гендера (взаимоисключающих

и исчерпывающих друг друга категорий мужского и женского). Вместо этого я говорю о движении из пространства, представленного репрезентацией и в репрезентации, дискурсом и в дискурсе, системой пола-гендера и в системе пола-гендера, — в пространство, в них не представленное, но в них (незримо) подразумеваемое.

Когда-то я воспользовалась выражением «внешние пространства», заимствованным из теории кино: это пространство, в кадре не видимое, но к которому видимое в кадре отсылает. В классическом и коммерческом кино внешнее пространство, по сути, стирается или, лучше сказать, удерживается и запечатывается в образе кинематографическими правилами построения повествования (первым из них является правило прямого/обратного кадра [shot/reverse shot]). Однако авангардное кино продемонстрировало существование внешнего пространства одновременно и параллельно пространству, представленному в кадре, сделало его видимым, отмечая его отсутствие в кадре или в последовательности кадров, и доказало, что оно включает не только камеру (точку артикуляции и перспективы, с которой строится образ), но и зрителя (точку получения образа, его реконструкции и воспроизведения в субъективности и в качестве субъективного).

В таком случае движение *в* гендер и *из* гендера как идеологической репрезентации, движение, которое, по моему предположению, характеризует предметное поле феминизма, является движением в обоих направлениях между, с одной стороны, репрезентацией гендера (с его системой отсчета, где мужчина занимает центральное положение) и, с другой, — тем, что эта репрезентация оставляет за кадром, или, выражаясь более точно, делает нерепрезентируемым. Это движение между (репрезентированным) дискурсивным пространством позиций, предоставляемых доминирующими дискурсами-гегемонами, и внешним пространством, «каким-то-другим-местом» этих дискурсов: эти иные пространства суть и дискурсивные и социальные, существующие — так феминистские практики (ре)конструировали их, — на границах (или «между строк», «между волокон») доминирующих дискурсов-гегемонов, в промежутках между институтами, в контрпрактиках и новых формах сообщества. Эти два пространства не противостоят друг другу, не нанизываются на цепочку сигнификации, они сосуществуют параллельно и в противоречии. Движение между ними, следовательно, не является движением диалектики, интеграции, комбинирования или *différance*, оно пред-

ставляет собой напряжение противоречия, множественности, гетерономии.

В господствующих нарративах, кинематографических и любых других, оба вида пространств находят примирение и интегрируются, мужчина удерживает женщину в своем «человечестве мужчин» [(man)kind], своей «сексуальности мужчин» [hom(m)osexuality], — и тем не менее культурные достижения и микрополитические практики феминизма продемонстрировали, что они все же представляют собой отдельные и гетерономные пространства. Таким образом, жить одновременно в обоих типах пространства означает жить в противоречии, которое, как я предполагаю, представляет собой состояние феминизма здесь и сейчас. Напряжение двойного усилия, устремленного в противоположных направлениях — критической негативности его теории и утверждающей позитивности его политики, — есть и историческое условие существования феминизма, и теоретическое условие его возможности. Здесь предметное поле феминизма определяется по отношению к гендеру. А это «здесь» значит «где-то-в-другом-месте».

## Примечания

Я хочу поблагодарить своих студентов с курса «История сознания» и семинара «Основные понятия феминистской теории: технологии гендера» за их комментарии и замечания, а моего коллегу Хейдена Уайта за внимательное прочтение моей статьи, что помогло мне более ясно сформулировать некоторые из обсуждавшихся здесь проблем.

<sup>1</sup> Дальнейшее обсуждение этих терминов см.: de Lauretis T. (ed.). *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, в особенности статьи Сондры О'Нил и Мэри Руссо.

<sup>2</sup> Foucault M. *The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction* / Trans. R.Hurley. New York: Vintage Books, 1980. P. 127.

<sup>3</sup> Нет необходимости подробно расписывать широко известные исключения в грамматике английского языка, где корабли, автомобили и страны рассматриваются как существительные женского рода. См.: Spender D. *Man Made Language*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980. Там содержится очень полезный обзор вопросов, поднятых англо-американскими феминистскими исследованиями. По философским вопросам рода в языке и в особенности подрывных практиках письма со стратегическим использованием личных местоимений см.: Wittig M. *The Mark of Gender // Feminist Issues*. 1985. Vol. 5. No. 2. P. 3–12.

<sup>4</sup> См.: Ortner S.B., Whitehead H. *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge University Press, 1981. Термин *система пола-гендера* впервые был использован в: Rubin G. *The Traffic in*

Women: Notes toward a Political Economy of Sex // Reiter R. (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. P. 157–210.

<sup>5</sup> Collier J.F., Rosaldo M.Z. *Politics and Gender in Simple Societies* // Ortner S.B., Whitehead H. *Sexual Meanings*. P. 275. В том же томе см. также: Ortner S.B. *Gender and Sexuality in Hierarchical Societies*. P. 359–409.

<sup>6</sup> Althusser L. *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)* // *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press, 1971. P. 165. Далее в тексте ссылки на данную работу.

<sup>7</sup> Ср.: *The Woman Question: Selections from the Writings of Karl Marx, Frederick Engels, V. I. Lenin, Joseph Stalin*. New York: International Publishers, 1951.

<sup>8</sup> Ясное описание теоретического контекста понятия «субъект идеологии» у Альтюссера можно найти в: Belsey C. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980, P. 56–65. В теории субъекта Лакана «женщина» является, разумеется, фундаментальной категорией, однако именно как «фантазм» или «симптом» мужчины, как поясняет Жаклин Роуз: «Женщина конструируется как абсолютная категория (исключаемая и возвышаемая одновременно), категория, которая словно гарантирует эту цельность мужчины... Проблема в том, что если понятие “женщина” столь непреклонно выставляется как фантазм, то любой подобный вопрос (т.е. вопрос о ее собственном наслаждении) становится почти невозможным» (Lacan J. *Feminine Sexuality* / Ed. J.Mitchell, J.Rose. New York: W.W.Norton, 1982. P. 47–51). О субъекте у Лакана и Альтюссера, см.: Heath S. *The Turn of the Subject* // *Cine-Tracts*. 1979. No. 8. P. 32–48.

<sup>9</sup> Barrett M. *Ideology and the Cultural Production of Gender* // *Feminist Criticism and Social Change* / Ed. J.Newton, D.Rosenfelt. New York: Methuen, 1985. P. 74.

<sup>10</sup> Adams P. *A Note on the Distinction between Sexual Division and Sexual Differences* // *m/f*. 1979. No. 1. P. 52 [цит. по: Barrett M. *Ideology and the Cultural Production of Gender*. P. 67].

<sup>11</sup> Kelly J. *Women, History, and Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. 58. Далее в тексте ссылки на данную работу.

<sup>12</sup> См., например: Collins P.H. *The Emerging Theory and Pedagogy of Black Women's Studies* // *Feminist Issues*. 1986. Vol. 6. No. 1. P. 3–17; Davis A. *Women, Race, and Class*. New York: Random House, 1981; Hooks B. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminist*. Boston: Long Haul Press, 1981.

<sup>13</sup> de Lauretis T. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

<sup>14</sup> О феминистской критике науки см.: Keller E.F. *Reflections on Gender and Science*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985. Она утверждает: «Феминистская точка зрения на науку ставит перед нами задачу изучения корней, динамики и последствий того... что может быть названо “системой науки-гендера”. Это приводит нас к вопросу о том, как идеологии гендера и науки дополняют друг друга во взаимном построении, как данное построение функционирует в нашем общественном устройстве и как оно влияет на мужчин и женщин, на науку и природу» (р. 8). Переходя от «женского вопроса» в науке к обзору особых гносеологий, которые обосновывают феминистскую критику науки, Сандра Хардинг

в своей книге (Harding S. *The Science Question in Feminism*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986) поднимает несколько важнейших теоретических вопросов, касающихся отношений «между знанием и бытием, между гносеологией и метафизикой» и альтернативы «господствующим гносеологиям, разработанным в оправдание научных способов поиска знаний и способов бытия в мире» (р. 24). «Феминистская критика науки, — доказывает она, — сформулировала множество концептуальных проблем, угрожающих как нашему пониманию своих обществ как демократических и социально прогрессивных, так и центральному для нашей идентичности пониманию себя как индивидов, наделенных тем или иным гендером» (р. 28–29). В этом контексте правильно будет сослаться на исследование (Watten M.A. *Gendercide*. Totowa, N.J.: Rowman & Allanheld, 1985), обсуждающее «технологии выбора пола» в обзоре, взятом из работы Ш.Минден (*The Women's Review of Books*. February 1986. P. 13–14).

<sup>15</sup> «*This Bridge Called My Back*» первоначально вышла в издательстве «Persephone Press» в 1981 г. Сейчас она доступна во втором издании, перепечатанном «Kitchen Table»: Women of Color Press. New York, 1983.

<sup>16</sup> См., например: Clark C. *Lesbianism: An Act of Resistance*; Quintanales M. *I Paid Very Hard for My Immigrant Ignorance*, обе в: de Lauretis T. *Feminist Studies/ Critical Studies*; а также: Bulkin E., Bruce E., Pratt M.B., Smith B. *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism*. Brooklyn, New York: Long Haul Press, 1984.

<sup>17</sup> Foucault M. *The History of Sexuality*. P. 116. Предшествующий абзац также встречается в книге «*The Violence of Rhetoric*», написанной ранее данной статьи, где я впервые рассматривала применимость понятия Фуко о технологии пола к конструированию гендера. Я писала: «Сколь бы ярко ни объясняла его работа понимание механики власти в общественных отношениях, ее критическая ценность ограничивается отсутствием интереса к тому, что мы вслед ему можем назвать “технологией гендера”, к приемам и дискурсивным стратегиям, при помощи которых конструируется гендер».

<sup>18</sup> Например: Poovey M. *Scenes of an Indelicate Character: The Medical «Treatment» of Victorian Women / Representations*. 1986. No. 14. P. 137–168; Doane M.A. *Clinical Eyes: The Medical Discourse / The Desire to Desire: The «Woman's Film» of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

<sup>19</sup> Хотя более подробные ссылки на феминистские работы в области кино есть в кн. «*Alice Doesn't*», я хочу упомянуть два фундаментальных критических произведения, которые оба опубликованы в 1975 г. (год выхода работы Фуко «*Surveiller et Punir*» во Франции): Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen*. 1975. Vol. 16. No. 3. P. 6–18; Heath S. *Narrative Space*, теперь опубликованные в: *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. P. 19–75.

<sup>20</sup> de Lauretis T., Heath S. (eds.). *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan, 1980.

<sup>21</sup> Это происходит в каждом отдельном кинематографическом тексте, но всегда при помощи всего аппарата кино, включающего кинематографические жанры, «индустрию кино» и всю «историю кинематографической

машины», как отметил Стивен Хит (de Lauretis T., Heath S. The Cinematic Apparatus. P. 7).

<sup>22</sup> Bland L. The Domain of the Sexual: A Response // Screen Education, 1981. No 39. P. 56. Далее в тексте ссылки на данную работу.

<sup>23</sup> Henriques J., Hollway W., Urwin C., Venn C., Walkerdine V. Changing the Subject: Psychology, Social Regulation and Subjectivity. London: Methuen, 1984. Далее в тексте ссылки на данную работу.

<sup>24</sup> Wittig M. The Straight Mind // Feminist Issues. 1980. No. 1. P. 106–107. Далее в тексте ссылки на данную работу.

<sup>25</sup> Silverman K. The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press, 1983. P. 131. Далее в тексте ссылки на данную работу.

<sup>26</sup> Может показаться парадоксальным утверждение, будто теория представляет собой социальную технологию, учитывая распространенное мнение о том, что теория (а также наука) является противоположностью технических, эмпирических знаний, «ремесленного» умения, практического или прикладного знания, короче, всего, что ассоциируется с термином «технология». Однако я надеюсь, что все уже сказанное в данной статье освобождает меня от обязанности еще раз давать определение технологии.

<sup>27</sup> Я писала, например: «Нарратив и кино помогают женщинам и, предлагая избыточное удовольствие, надеются соблазнить женщин быть женственными» (Alice Doesn't. P. 10).

<sup>28</sup> См.: Showalter E. Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year // Raritan. 1983. Vol. 3. No. 2. P. 130–149; Spivak G.C. Displacement and the Discourse of Woman // Displacement: Derrida and After / Ed. M.Krupnick. Bloomington: Indiana University Press, 1983. P. 169–195; Russo M. Female Grotesques: Carnival and Theory // de Lauretis T. Feminist Studies/ Critical Studies. P. 213–229; Jardine A. et al. (eds.). Men on Feminism. New York: Methuen, 1987.

<sup>29</sup> Flynn E.A., Schweickart P.P. (eds.). Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. P. XVIII. Это место во введении отсылает прежде всего к статье Джудит Феттерлей «Чтение чтения» (p. 147–164). Далее в тексте ссылки на данную работу. Программный характер этого отказа подтверждается историческим свидетельством, которое Сандра Гилберт и Сьюзен Губар формулируют как «возникновение ярого женоненавистничества, с которым писатели-мужчины [модернисты] встречали появление женщин на литературном рынке» с конца XIX в. См. их статью: Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality // New Literary History. 1985. Vol. 16. P. 524.

<sup>30</sup> Showalter E. Critical Cross-Dressing. P. 131. Тем не менее, как отмечают Гилберт и Губар, такой шаг не является беспрецедентным или обязательно бескорыстным. Весьма возможно (почему бы и нет?), что усилия, предпринимаемые европейскими писателями (мужчинами) со средних веков, их попытки преобразовать *maternal lingua* или «материнский язык» (местный диалект) в культурную *patrius sermo* или отеческую речь (в терминологии Уолтера Онга), как инструмент, более подходящий для искусства, стали попыткой излечить то, что Гилберт и Губар называют «Мужской Языковой Раной»: «Оплакивая и пробуждая утерянное *patrius*

*sermo*, модернисты и постмодернисты мужчины преобразуют материнский диалект в новый патриархат, который пробудит прежнюю мощь «Слова Всеотцов»» (*Sexual Linguistics*. P. 534–535).

<sup>31</sup> Kennard J.E. *Ourselves behind Ourselves: A Theory for Lesbian Readers* // Flynn E.A., Schweickart P.P. *Gender and Reading*. P. 71. Здесь Кеннард цитирует, изменяя исходный текст (замещая слово *женщина* словом *лесбиянка*), из: Culler J. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982. P. 49, 50. На пятидесятой странице Каллер сам цитирует Шоуолтер.

<sup>32</sup> Modleski T. *Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings* // de Lauretis T. *Feminist Studies/ Critical Studies*. P. 132. Далее в тексте ссылки на данную работу. См. также, в том же томе: Miller N.K. *Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader*. P. 102–120.

<sup>33</sup> «Действительная читательница» Модлески, похоже, параллельна «индивидуальным читательницам-лесбиянкам» Кеннард. Вот, например, цитата из заключения, где Кеннард утверждает: «Полярное чтение, таким образом, это не теория чтения лесбиянок, а метод, наиболее подходящий для читательниц-лесбиянок» (p. 77). Это предложение, однако, также оказывается проблематичным по причине сформулированного несколькими строками ниже желания автора удовлетворить всех возможных читателей: «Полярное чтение допускает участие любого читателя в любом тексте и, таким образом, предоставляет возможность пользоваться широким спектром литературного опыта». В конце концов читатель этот остается сбитым с толку.

<sup>34</sup> Braidotti R. *Modelli di dissonanza: donne e/in filosofia* // Magli P. (ed.). *Le donne e i segni*. Urbino: Il lavoro editoriale, 1985. P. 25. Хотя, как я понимаю, существует английский вариант этой работы, здесь и далее в тексте я ссылаюсь на итальянский вариант в моем переводе.

Люси Иригарэ убеждена, что произведения искусства могли бы давать радость, отдых или компенсировать рутину жизни с ее реальными стрессами, страданиями и уродствами, которые она часто видит в работах женщин. Почему так происходит, какой выход нужно было найти, чтобы женщины обнаружили иной способ самовыражения, — вот тема ее короткого эссе. Не отделяя собственного творчества от тех, о ком она пишет, она подчеркивает, что всегда глубоко сожалеет, когда оказывается вынужденной обсуждать темные стороны жизни и отрицательные эмоции, но выражение мучительных чувств является моментом истины, катарсисом и даже терапией и для нее, и для многих других женщин, живущих в культуре, подавляющей их боль и отрицающей их существование. Поскольку источником красоты в жизни женщины является рождение детей, в культурном отношении она во многом занимает место служанки мужского устройства общества. Культура отказывает ей в праве на создание духовных ценностей, но это право должно было бы предоставить ей искусство, дать ей возможности найти собственные формы красоты. В конечном счете женщина не имеет соответствующих форм для самовыражения, необходимо освобождение от существующих форм искусства. Попытка освобождения может иметь для женщин различные последствия: разрушение/уничтожение (смысла/себя), использование цвета в качестве последнего средства, существующего за пределами форм, истин и верований, или новое открытие природы и идентичности посредством преобразования существующих форм, т.е. новое «цветение». За всеми этими метафорами вырисовывается основной аргумент Л.Иригарэ: в культуре, где отношения и обмен между мужчинами являются более высокой ценностью, чем отношения между женщинами (особенно материнско-дочерние отношения), женщины находятся в состоянии (духовной) богооставленности и лишены образа, который, как предлагается, они имели в доисторическую эпоху.

*К.Д.*

Люси Иригарэ

## **Как нам создавать свою красоту?**

Часто, когда я рассматриваю произведения женщин, мне становится грустно от той тоски, которая в них выражена, тоски, доходящей до ужаса. Мне бы хотелось созерцать красоту, созданную женщинами, а вижу скорбь, страдание, взвинченность, иногда — уродство. Искусство, которое, по моему представлению, есть минута счастья, отдыха, отвлечения от повседневной жизни, ощущения единства и связи с

---

\* Текст впервые опубликован на французском в: je, tu, nous. Editions Grasset & Fasquelle, 1990. Печатается с разрешения издательства Grasset & Fasquelle.

себе подобными, причастия, вызывает лишь новую боль, взваливает дополнительное бремя.

Я задавалась вопросом о причинах этой выставленной на всеобщее обозрение муки и измученности — ведь я верила в то, что женщины способны создавать красоту. Я думала о некоторых из этих причин. Мне бы хотелось высказать эти мысли ради того, чтобы женщины в своих произведениях сумели выразить красоту, различные виды красоты, на что женщины, несомненно, способны.

1. Среди этих женщин и я. И хотя я избегаю описывать или показывать уродства, мне все же часто приходится обнажать тягостную реальность. Я ее представляю, насколько могу, в художественной литературе, смягчающей, как я надеюсь, чувство глубокого одиночества, которое может возникнуть в результате таких «обнажений». Я также стремлюсь не только раскрыть или определить «позитив», но и найти «негатив». В этом меня упрекают давно, среди прочих и женщины, которым не хотелось бы признаваться в том, что за свое/и несовершенство/а они несут и собственную ответственность.

Саму меня больше всего огорчает, когда я вынуждена говорить о темных сторонах жизни, но, с женской точки зрения, это является жестом необходимым и даже позитивным в той мере, в которой он обнажает то, что до сей поры было скрыто. Для женщин факт высказывания вслух своих страданий есть момент истины. Он связан с катарсисом, индивидуальным и коллективным. У женщин, вынужденных молчать, эти страдания трансформируются в соматические симптомы — мутизм, паралич и т.д. Преодолеть себя, высказать публично индивидуальные и коллективные беды — одно это уже дает терапевтический эффект, высвобождает тело и предоставляет возможность начать новый отсчет времени. Такой эффект возникает не автоматически, но многим женщинам, женскому «народу» это помогает. Разлад, проявляющийся в произведениях, созданных женщинами, имеет определенную связь с масками греческих трагедий, полностью отданных на волю року. Одни из них чрезмерно прикрыты в женской своей сущности, другие, напротив, чрезмерно обнажены. У них нет даже кожи, которая оберегала бы их физическую целостность, нет и материнской любви, которая оберегала бы их идентичность как дочерей, девственниц.

2. Будучи женщинами, мы рожаем детей. Есть ли на свете феномен более необычный, чем явление — физическое и духовное — живого существа? Это созидание, нам предоставленное, настолько чудесно, что любой другой труд, включая и

воспитание детей, может показаться второстепенным и незначительным. Но столь изумительный труд превратился в долг, долг не творчества, но произведения потомства, причем преимущественно мужского пола. Женщины, величайшие создательницы вселенной, стали служанками, и обслуживают они воспроизводство мужского социального устройства. И величие высшего своего произведения у многих из них оставляет лишь память о муках деторождения и безмерной усталости, связанной с материнством. Кроме того, патриархальный социальный порядок сводит их роль к тому, что называется «продолжением рода», либо прямо запрещая, либо делая невозможным для женщин любое творчество. Что же касается деторождения, то в наши дни все смешалось: с одной стороны, признается красота этого деяния, с другой — оно вписывается внутрь мужской цивилизации, в которой право женщин на создание духовных ценностей отрицается.

3. Мы, женщины, до сих пор заключены в чуждые нам формы, которые нас не устраивают. Чтобы существовать, следует сломать эти формы. Акт освобождения от навязанных норм может привести к разным результатам.

- Может быть, желание освободить тело и дух от всего, что их угнетает, приведет нас к саморазрушению. И вместо того, чтобы обрести второе рождение, мы уничтожим сами себя.

- Может быть, разрушая стены навязанных форм, разрывая оковы, мы обнаружим то, что в нас осталось от плоти. Как мне представляется, именно в цвете сохраняется жизнь — жизнь вне готовых форм, вне истин и верований, вне испытанных радостей и перенесенных страданий. Цвет выражает также природу нашей сексуальности, это ни к чему не сводимое измерение нашей воплощенности (ср.: *Les couleurs de la chair // Sexes et parentés*. Op. cit.). Когда все, что связано со смыслом, у нас отнято, нам остается цвет, цвета, особенно те из них, которые соотносимы с нашим полом. Не бесполое семя неживого или вряд ли живого (камней, например), а цвета, которые присущи нам благодаря тому факту, что мы женщины. Цвета представлены и в природе — особенно в растительном мире, — и они выражают жизнь, ее становление и развитие, измеряемое днями, временами года, всем годовым кругом. В окружающем нас мире именно цвета утверждают сексуальность жизни.

- Может быть, разрушая уже закодированные формы, открывая собственную сущность, идентичность, женщины наконец смогут найти новые формы, расцвести в соответствии с тем, что они собою представляют. Эти феминные формы, од-

нако, всегда остаются незавершенными, находятся в постоянном росте, поскольку растет и женщина, расцветает и оплодотворяет(ся), оставаясь в своем собственном теле. Но она не может ограничить себя единственным цветком — девственностью в мужском понимании. Для женщины девственность — не единственный ее цветок, женщина никогда не приобретает законченную форму. Ее становление постоянно, она «цветет» снова и снова, если, конечно, находится в согласии с самой собой и миром всего живого.

4. Мужские культуры лишили нас возможности выражать смысл посредством образов, которые во многом родственны нашему феминному и материнскому началу. Ребенок, рождаемый женщиной, видится ей как множество образов, пребывающих в движении и развитии. И образы эти ни в коей мере не абстрактны и не произвольны. Для нас, женщин, смысл всегда конкретен, близок, связан с природностью, с осязаемыми формами. Он развивается так же, как развиваются наши тела, тела наших детей, наших партнеров в любви, как развивается все, что принадлежит миру живого. В тот период истории — весьма условно называемой предысторией, — когда женщины участвовали в общественной и религиозной жизни, письменность еще была отчасти фигуративной, не абстрактной, не произвольной, не условной. Та эпоха знала женщин-богинь, и не только богинь материнства — единственных богинь, с которыми смирились позднейшие времена, — но именно женщин-богинь. Их пол означен треугольником (как и у богинь материнства) с вписанными в него губами — с течением времени и они исчезнут. Их божественность связана не только с тем, что они могут быть матерями, но с их женской идентичностью, и полуоткрытые губы говорят, выражают решающее мнение.

Утрата места в божественном пантеоне повлекла для нас, женщин, богооставленность тем более глубокую, что чувственное самовыражение представляет собой наш особый способ представлений и коммуникации. Эта утрата лишила нас возможности самообозначения, возможности самовыражения и общения между собой; разделила матерей и дочерей, отняла возможность взаимного обмена. И тех, и других эта утрата подчинила — физическому и духовному — способу воспроизводства, где символически руководящую роль играет мужчина.

Мне кажется, что мы можем и должны вновь обрести самобытность своих творений. Они особенно необходимы для создания чувственного представления о нас самих, нашем мире,

наших горизонтальных и вертикальных связях. Наше творчество требуется и современному миру, серому, абстрактному, расколотому. И даже если этот мир отказывается признавать, что наше творчество ему необходимо, мы, женщины и матери, должны сделать свой вклад, помочь жизни не только природной, но и духовной. В этом смысле красота наших творений, оставаясь природной, поможет переходу от природы к духу. Не этого ли требует от нас наш гений?

Лакановский психоанализ стал важным методологическим орудием для многих феминисток, поскольку предоставлял средство объяснения постоянства психосоциального структурирования патриархата, который, отказавшись от обоснования себя ссылкой на биологическую обусловленность мест, занимаемых мужчинами и женщинами, а также от онтологического обоснования, обратился к вопросам фантазии, проекции, идентификации и ролевой игры (все это важные для феминистских художественных практик тропы). Этот короткий раздел — один из кирпичиков главного аргумента Батлер в «Гендерной смуте» (Gender Trouble), который в критическом ключе доказывает, что гендер как таковой характеризуется «перформативностью», мобильностью, текучестью, нефиксированностью и порожден психоаналитическими и социально-историческими конструкциями, которые сами несут определенный смысл. Однако трезвая критика Батлер лакановской системы как формы рабской морали, пойманной в собственную систему бинарных оппозиций «бытия» Фаллосом и «обладания» им, которые то и другое парадоксально порождают и конституируют какой угодно смысл мужественности и женственности как идентичностей, ставит под вопрос эти деления на двое и вводит третью и четвертую позиции в формацию идентичности, а именно гомосексуальную и лесбийскую. Решающее значение здесь имеют разграничения между Символическим и Реальным; позиции, представленные в ходе анализа анализируемым и аналитиком; появление желания, мотивированного не просто желанием любви, но также подавлением, меланхолией, конфликтом и яростью. Ривьеровская концепция маскарада привлекается, чтобы поставить вопрос о том, что именно составляет женственность и что тут маскируется, особенно для лесбиянки, коль скоро сама идентичность фантазматична и безначальна в лакановских терминах, а порождается многократными потерями и неудачами. Анализ Батлер высвечивает слепое пятно лакановского прочтения, результат его собственной гетеросексуальности, относительно конституирования лесбийской сексуальности, а также его последствия для прочтения женственности как двойной формы подавления.

*К.Д.*

Джудит Батлер

## **Лакан, Ривьер и стратегии маскарада**

Спрашивать о «бытии» гендера и/или пола, по Жаку Лакану, — значит подрывать самый смысл лакановской тео-

---

\* Впервые опубликовано: Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, 1990. Печатается с разрешения издательства CRC Press.

рии языка. Лакан оспаривает приоритет, отданный онтологии в рамках западной метафизики, и настаивает на подчинении вопроса «Что есть/имеет бытие?» более первичному вопросу «Как “Бытие” устанавливается и выделяется обозначающими практиками патерналистской экономики?». Онтологическая спецификация бытия, отрицание и отношения между ними понимаются как обусловленные неким языком, структурированным отцовским законом и его механизмами различения. Всякая вещь принимает характеристику «бытия» и становится мобилизованной этим онтологическим жестом только в структуре обозначения, которая, в качестве Символического, сама по себе доонтологична.

Следовательно, не может быть никакого исследования онтологии самой по себе, никакого доступа к бытию, без предварительного исследования «бытия» Фаллоса, авторизирующего обозначения Закона, принимающего половое различие в качестве основного условия своей собственной постижимости. «Быть» Фаллосом и «иметь» Фаллос — это две расходящиеся половые позиции, или непозиции (невозможные, на самом деле, позиции), в языке. «Быть» Фаллосом значит быть «означающим» желания Другого и *являться* этим означающим. Иными словами, это значит быть объектом, Другим (гетеросексуального) мужского желания, но также представлять или отражать это желание. Это такой Другой, который составляет не столько предел мужественности в женской инаковости, сколько место мужского самовыявления. Для женщин «быть» Фаллосом значит, в таком случае, отражать силу Фаллоса, обозначать эту силу, «воплощать» Фаллос, обеспечивать место, куда он проникает, и обозначать Фаллос, «будучи» его Другим, его отсутствием, нехваткой, диалектическим подтверждением его тождества. Заявляя, что Другой, не имеющий Фаллоса, — это тот, кто есть Фаллос, Лакан явно подводит к мысли, что сила принадлежит этой женской позиции неимения, что мужскому субъекту, «имеющему» Фаллос, необходим этот Другой, чтобы подтвердить этот Фаллос и, значит, быть им в «расширенном» смысле слова<sup>1</sup>.

Эта онтологическая характеристика предполагает, что появление или следствие бытия всегда производится структурами обозначения. Символический строй создает культурное взаимопонимание благодаря взаимоисключающим позициям «обладания» Фаллосом (позиция мужчин) и «бытия» Фаллосом (парадоксальная позиция женщин). Взаимозависимость этих позиций напоминает о гегелевской структуре терпящей крах взаимности между господином и рабом и особенно о

неожиданной зависимости господина от раба в процессе установления своего собственного тождества посредством рефлексии<sup>2</sup>. Лакан, однако, переносит эту драму в фантазматическую область. Всякая попытка установить тождество в рамках этой бинарной дизъюнкции «бытия» и «обладания» отбрасывает к неизбежным «нехватке» и «утрате», которые основывают их фантазматическую конструкцию и отмечают несоизмеримость Символического и Реального.

Если Символическое понимается как культурно-всеобщая структура обозначения, в Реальном нигде в полной мере не представленная, имеет смысл спросить, кто или что обозначает и обозначает что или кого в этом явно кросс-культурном процессе? Но этот вопрос ставится в рамках, предполагающих наличие субъекта как означающего и объекта как означаемого, традиционную эпистемологическую дихотомию философии в период до структуралистского передвижения субъекта. Такую схему обозначения Лакан ставит под вопрос. Взаимоотношение полов он формулирует в терминах, раскрывающих владеющее речью «Я» как маскулинизированный эффект вытеснения, представляющийся самостоятельным и самообосновывающим субъектом, однако когерентность этого субъекта ставится под вопрос самими половыми позициями, которые он исключает в процессе формирования тождества. Для Лакана субъект рождается, выходит к бытию, т.е. начинает представляться самообосновывающим означающим в языке — лишь при условии первичного вытеснения предшествующих индивидуации инцестуозных удовольствий, ассоциируемых с (ныне вытесненным) материнским телом.

Мужской субъект только *по видимости* порождает смыслы и тем самым обозначает. Его по видимости самообоснованная самостоятельность пытается скрыть вытеснение, которое является его основой и вместе с тем извечной возможностью утраты им основы и почвы под ногами. Но этот процесс конституирования смысла требует, чтобы женщины отражали эту мужскую силу и всюду подтверждали эту силу реальности в ее иллюзорной самостоятельности. Данная задача по меньшей мере осложняется, когда требование, чтобы женщины отражали самостоятельную силу мужского субъекта/означающего, становится существенным для построения этой самостоятельности и, стало быть, основой радикальной зависимости, на деле подрывающей ту функцию, которой она служит. Но более того, эта зависимость, хотя и отрицаемая, — также *предмет стремлений* мужского субъекта, ибо женщина как внушающий уверенность знак есть неуместная метафора материнского

тела, тщетное, но неотступное обещание возврата доиндивидуационного наслаждения. Итак, конфликт мужественности представляется именно запросом полного признания самостоятельности, которая также и тем не менее подарит обещание возврата к этим полнокровным удовольствиям до вытеснения и индивидуации.

Женщины могут, по словам Лакана, «быть» Фаллосом в том смысле, что они хранят силу отражать или изображать «реальность» самостийных поз мужского субъекта, — силу, которая, если ее отнять, разрушит фундаментальные иллюзии позиции мужского субъекта. Чтобы «быть» Фаллосом, отражателем и гарантом явной позиции мужского субъекта, женщины должны стать, должны «быть» (в смысле «делать вид») именно тем, чем не дано быть мужчинам, и самой своей нехваткой устанавливать существенную функцию мужчин. Отсюда, «быть» Фаллосом всегда означает «быть для» мужского субъекта, ищущего лишний раз утвердить и нарастить свое тождество через признание со стороны этого «бытия-для». Строго говоря, Лакан оспаривает представление, что *мужчины* обозначают смысл *женщин* или что *женщины* обозначают смысл *мужчин*. Разделение и взаимообмен между этими позициями «бытия» и «обладания» Фаллосом устанавливаются Символическим строем, отцовским законом. Комедийный аспект этой неудачной модели взаимности, конечно, вызван тем, что и мужская и женская позиции оказываются обозначены, но означаемое принадлежит к Символическому — которое обеими позициями ни при каких условиях не может приниматься иначе, как в «чисто символическом» виде.

Быть Фаллосом — быть обозначенным отцовским законом, быть одновременно его объектом и орудием, а также в структуралистской терминологии «знаком» и обещанием его силы. Таким образом, в качестве конституированного или обозначенного объекта обмена, через который отцовский закон распространяет свою силу и способ своего проявления, женщины и понимаются как Фаллос, т.е. как эмблема его продолжающейся циркуляции. Но это «бытие» Фаллосом неудовлетворительно, поскольку женщины никогда не смогут полностью отразить этот закон; некоторые феминистки утверждают, что это требует отречения от собственного желания женщин (фактически двойного отречения, соответствующего «двойной волне» вытеснения, которая, по Фрейдю, основывает женственность<sup>3</sup>), каковое есть экспроприация этого желания как желания быть не более чем отражением, гарантом всепроникающей необходимости Фаллоса.

С другой стороны, мужчины, по Лакану, «имеют» Фаллос, однако никогда им не «бывают», в том смысле, что пенис не эквивалентен этому Закону и никогда не может полностью символизировать его. Таким образом, налицо необходимая или исходная невозможность любой попытки занять позицию «обладания» Фаллосом, откуда вытекает, что обе позиции «обладания» и «бытия» в конечном счете, по логике Лакана, должны быть поняты как комедийные неудачи, которые, тем не менее, принуждены артикулировать и инсценировать эти все время повторяющиеся невозможности.

Но как женщина «делает вид», что она Фаллос, — нехватка, воплощающая и утверждающая Фаллос? Согласно Лакану, это делается благодаря маскараду, эффекту меланхолии, существенному для женской позиции как таковой. В своей ранней статье «Значение Фаллоса» (*The Meaning of the Phallus*) он пишет об «отношениях между полами» следующее:

«Скажем, что такие отношения станут вращаться вокруг “быть” и “иметь”, которые, поскольку они относятся к означаемому, фаллосу, вызывают противоречивый эффект, с одной стороны, сообщая реальность субъекту в этом означаемом, а с другой — делая нереальными отношения, подлежащие означиванию»<sup>4</sup>.

В строках, непосредственно примыкающих к этому предложению, Лакан, очевидно, имеет в виду видимость «реальности» мужского субъекта, а также «нереальность» гетеросексуальности. Он также, очевидно, говорит о позиции женщин (в квадратных скобках — мое вкрапление. — *Авт.*): «Это происходит благодаря вмешательству “видимости”, которая замещает “обладание” [замещение требуется, несомненно, поскольку женщина, по Лакану, не “имеет”], чтобы защитить его, с одной стороны, и замаскировать его нехватку — с другой». Хотя грамматический род здесь и отсутствует, Лакан, очевидно, описывает позицию женщин, для которых «нехватка» характерна и нуждается, стало быть, в маскировке и которым в каком-то неуточненном смысле требуется защита. Затем Лакан утверждает, что эта ситуация «как следствие целиком проецирует в комедию идеальные или типичные проявления в поведении обоих полов, вплоть до венчающего акта совокупления» (р. 84).

Продолжая это изложение гетеросексуальной комедии, Лакан разъясняет, что это «создание видимости бытия» Фаллосом, которое вынуждены исполнять женщины, с необходимостью есть маскарад. Это значительный термин, поскольку он предполагает противоречивые смыслы: с одной стороны, если

«бытие», онтологическая спецификация Фаллоса, есть маскарад, тогда он, по-видимому, сводит все бытие к форме видимости бытия, откуда следует, что вся гендерная онтология сводима к игре видимостей; с другой — маскарад предполагает существование какого-то «бытия» или онтологической спецификации женственности, предшествующих маскараду, какого-то женского желания, или запроса, которое замаскировано и может, в принципе, раскрыться, которое могло бы даже обещать конечный взрыв и сдвиг всей фаллоцентристской экономики обозначения.

В двусмысленной структуре лакановского анализа можно распознать по крайней мере две очень разные задачи. С одной стороны, маскарад может быть понят как сценическое исполнение какой-то сексуальной онтологии, игра, достаточно убедительная, чтобы казаться «бытием»; с другой — маскарад может быть рассмотрен и как отрицание женского желания, предполагающего некую первичную онтологическую женственность, в порядке вещей непредставляемую фаллической экономией. Иригарэ замечает в этой связи, что «маскарад... — это то, что женщины делают... чтобы принимать участие в желании мужчины, но ценой отказа от своего собственного желания»<sup>5</sup>. Первая задача могла бы стать завязкой критической рефлексии на тему гендерной онтологии как пародийной (де)конструкции и, возможно, развить динамичные возможности ускользающего различия между «видимостью» и «бытием», радикализацию «комедийного» аспекта сексуальной онтологии, лишь отчасти развитой самим Лаканом. Вторая задача инициирует феминистские стратегии срывания масок для возвращения или вызволения какого-никакого женского желания, оставшегося подавленным рамками фаллической экономики<sup>6</sup>.

Возможно, эти альтернативные направления не столь взаимоисключающи, как видится на первый взгляд, коль скоро видимости все время вызывают все большее подозрение. Соображения насчет смысла маскарада — у Лакана, а также в работе Джоан Ривьер «Женственность как маскарад» (*Womanliness as a Masquerade*), — сильно расходились в своем истолковании того, что именно маскируется маскарадом. Является ли маскарад следствием женского желания, которое должно быть подвергнуто отрицанию и, стало быть, превращено в нехватку, каковая тем не менее должна каким-то образом проявляться? Или маскарад — следствие отрицания этой нехватки для создания видимости бытия Фаллосом? Конструирует ли маскарад женственность как отражение Фаллоса, чтобы за-

маскировать бисексуальные возможности, которые иначе могли бы взорвать гладкую конструкцию гетеросексуальной женственности? Преображает ли маскарад, как предполагает Ривьер, агрессию и страх наказания в обольщение и флирт? Служит ли он в первую очередь сокрытию и вытеснению какой-то предданной женственности, женского желания, которое могло бы установить инаковость, не подчиненную мужскому субъекту, и выставить напоказ не обходимый крах мужественности? Или же маскарад — это средство, путем которого женственность только и устанавливается, исключая практика формирования тождества, в которой мужское эффективно отсекается и оставляется за внешним радиусом женской гендерной позиции?

Лакан продолжает (начало цитаты см. выше):

«Какой бы парадоксальной ни показалась эта формулировка, мы скажем, что женщина, именно для того, чтобы быть фаллосом, т.е. означаящим желания Другого, готова отбросить существенную часть своей женственности, а именно все свои атрибуты в плане маскарада. Именно тому, что не есть она, она хочет быть желанной в то же время, что и любимой. Ну а ее собственное желание — она находит ему означающее в теле того, кому адресуется ее запрос любви. Конечно, не следует забывать, что в силу этой означающей функции орган, ею облекаемый, приобретает значение фетиша».

Если этот неназванный «орган», предположительно пенис (непроизносимый, подобно иудаистическому *Яхве*), является фетишем, то почему же мы так просто можем забыть его, как полагает сам Лакан? И что это за «существенная часть женственности», которая должна быть отброшена? Не эта ли опять-таки неназванная часть, будучи отброшенной, принимает вид нехватки? Или это саму нехватку следует отбросить, так чтобы она смогла принять вид самого Фаллоса? Является ли неименуемость этой «существенной части» тою же неименуемостью, что сопутствует и мужскому «органу», который мы всегда рискуем позабыть? Не эта ли забывчивость конституирует вытеснение в сердце женского маскарада? Не мнимую ли мужественность следует отбросить, чтобы создать видимость нехватки, которая подтверждает Фаллос и, значит, есть Фаллос, или же отрицанию должна подвергаться некая фаллическая возможность, чтобы быть той самой нехваткой, что подтверждает?

Лакан проясняет свою собственную позицию, когда замечает, что «функция маски... контролирует идентификации, через которые разрешаются отказы в любви» (р. 85). Иными

словами, маска — часть инкорпорирующей стратегии меланхолии, перенятие атрибутов утраченного объекта/Другого: утрата здесь — следствие отказа в любви<sup>7</sup>. Что маска «контролирует» и вместе с тем «разрешает» эти отказы, наводит на мысль, что такая аппropriация является стратегией, посредством которой сами эти отказы подвергаются отказу: двойное отрицание, удваивающее структуру тождества меланхолическим поглощением Единственного, которое в результате оказывается дважды утраченным.

Немаловажно, что обсуждение маски вводится Лаканом в связи с его истолкованием женской гомосексуальности. Он утверждает, что «ориентация женской гомосексуальности, как показывает наблюдение, выводится из разочарования, которое укрепляет сторону запроса в любви» (р. 85). Кто таков наблюдатель и что именно он наблюдает — это здесь благоразумно опущено, но Лакан считает свой комментарий очевидным для всякого, кто удосужится раскрыть глаза. Что открывает нам «наблюдение», так это фундаментальное разочарование гомосексуальной женщины, в которой это разочарование напоминает отказы, контролируемые/разрешаемые маскарадом. Каким-то образом «наблюдается» также, что гомосексуальная женщина подвержена усиленной идеализации, запросу в любви, преследуемому за счет желания.

Параграф о «женской гомосексуальности» Лакан продолжает утверждением, начало которого было приведено выше: «Эти замечания стоило бы изложить подробнее, вернувшись к функции маски, поскольку она контролирует идентификации, через которые разрешаются отказы в любви», и если женская гомосексуальность понимается как следствие разочарования, «как показывает наблюдение», то разочарование это, чтобы открыться наблюдению, должно стать видимым, отчетливо проявиться. Если Лакан считает, что женская гомосексуальность проистекает от разочарованной гетеросексуальности, как показывает-де наблюдение, разве не может столь же явственно открыться наблюдателю, что гетеросексуальность проистекает от разочарованной гомосексуальности? Не маска ли гомосексуальной женщины открывается «наблюдению», а если так, то какое четко читаемое выражение дает свидетельство об этом «разочаровании» и этой «ориентации», как и о сдвиге желания (идеализированным) запросом в любви? Вероятно, Лакан имеет в виду, что наблюдателю отчетливо виден десексуализованный статус лесбиянки, инкорпорация отказа, имеющего вид отсутствия желания<sup>8</sup>. Но мы-то можем понять, что такой вывод есть необходимое следствие гетеро-

сексуальной и мужской наблюдательной точки зрения, принимающей лесбийскую сексуальность за отказ от сексуальности как таковой лишь потому, что сексуальность почитается гетеросексуальной, а наблюдатель, представленный здесь гетеросексуальным мужчиной, явно получает отказ. Не является ли вообще все это толкование следствием подобного отказа, разочаровывающего наблюдателя, чье разочарование, непризнанное и спроецированное, превращается в существенную черту женщин, которые на самом деле ему отказывают?

С характерным для него скольжением поверх местоимений, Лакан так и не проясняет, кто и кому отказывает. Однако нам, как читателям, дано понять, что этот вольно парящий «отказ» многозначительным образом привязан к маске. Коль скоро всякий отказ в конечном счете есть верность каким-то иным узам в настоящем или прошлом, то он одновременно и сохранение. Маска, стало быть, скрывает эту утрату, но также сохраняет (и отрицает) эту утрату через ее сокрытие. Маска имеет двойную функцию, совпадающую с двойной функцией меланхолии, и принимается в процессе инкорпорации, которая есть способ записи и последующего стирания меланхолического отождествления в теле и на теле; на деле это обозначение тела по матрице Другого, в котором было отказано. Контролируемый апроприацией, каждый отказ терпит крах, и отказывающий делается частицей идентичности того, кто испытал отказ, становясь даже психическим отходом испытавшего отказ. Утрата никогда не бывает абсолютной, поскольку происходит ее перераспределение по психической/телесной границе, расширяемой, чтобы инкорпорировать эту утрату. Это включает процесс гендерной инкорпорации в более широкую орбиту меланхолии.

Опубликованное в 1929 г. эссе Джоан Ривьер «Женственность как маскарад»<sup>9</sup> вводит понятие женственности как маскарада в терминах теории агрессии и разрешения конфликтов. На первый взгляд, эта теория кажется весьма далекой от лакановского анализа маскарада в терминах комедийности половых позиций. Начинает Ривьер с уважительного пересказа типологии развития женской сексуальности в гетеросексуальную и гомосексуальную формы по Эрнсту Джонсу. Вместе с тем она особо сосредоточивается на «промежуточных типах», которые размывают границы между гетеросексуальным и гомосексуальным и тем самым имплицитно ставят под вопрос описательную состоятельность классификационной системы Джонса. В одном замечании, переключаясь с легкой ссылкой Лакана на данные «наблюдения», Ривьер пытается

найти обоснование своей сосредоточенности на этих «промежуточных типах» в данных повседневного восприятия и опыта: «В повседневной жизни типы мужчин и женщин постоянно сталкиваются с теми, кто, оставаясь в своем развитии главным образом гетеросексуалами, явно выказывают ярко выраженные черты другого пола» (р. 35). Что здесь наиболее явно, так это классификации, обуславливающие и структурирующие восприятие этого смешения атрибутов. Ясно, что Ривьер исходит из уже сложившихся представлений о том, что значит демонстрировать черты своего пола и почему эти явные черты понимаются как выражение или отражение очевидной половой ориентации<sup>10</sup>. Это восприятие или наблюдение не только предполагает некую соотнесенность черт, желаний и «ориентаций»<sup>11</sup>, но и попросту создает подобное единство самим актом восприятия. Постулируемое Ривьер единство гендерных атрибутов и натурализованной «ориентации», по-видимому, является примером того, что Виттиг называет «воображаемой формацией» пола.

И все же Ривьер ставит под вопрос эти натурализованные типологии своим обращением к психоаналитическому объяснению, локализирующему смысл смешанных гендерных атрибутов в «соперничестве конфликтов» (р. 35). Немаловажно, что она противопоставляет такого рода психоаналитическую теорию той, что могла бы свести присутствие очевидно «мужских» атрибутов в женщине к некоторой «радикальной или фундаментальной тенденции». Иными словами, приобретение подобных атрибутов и достижение гетеросексуальной либо гомосексуальной ориентации определяются разрешением конфликтов, имеющих целью вытеснение страха и тревоги. Цитируя Ференци для проведения аналогии со своим собственным объяснением, Ривьер пишет: «Ференци отмечал... что гомосексуальные мужчины преувеличивают свою гетеросексуальность в качестве некоторой “защиты” от собственной гомосексуальности. Я попытаюсь показать, что женщины, желающие мужественности, могут надевать маску женственности, чтобы предотвратить тревогу и страх возмездия со стороны мужчин» (р. 35).

Остается неясным, что это за «преувеличенная» форма гетеросексуальности, которую будто бы выказывает гомосексуальный мужчина, но феномен, на который здесь обращается внимание, — возможно, не более, чем то, что «голубые» на вид не обязательно так уж сильно отличаются от своих гетеросексуальных визави. Это отсутствие броского отличительного стиля или вида может диагностироваться как симптоматиче-

ская «защита» лишь потому, что означенные голубые не соответствуют идее гомосексуала, нарисованной аналитиком и подкрепляемой культурными стереотипами. Лакановский анализ мог бы утверждать, что гипотетическое «преувеличение» у гомосексуального мужчины атрибутов (чем бы они ни были), свидетельствующих о явной гетеросексуальности, есть попытка достичь «обладания» Фаллосом, субъектной позиции, предполагающей активное и гетеросексуальное желание. Схожим образом «маска» «женщин, желающих мужественности», может быть истолкована как стремление откреститься от «обладания» Фаллосом для предотвращения возмездия со стороны тех, кто уже якобы учинил его путем кастрации. Ривьер объясняет страх возмездия как следствие фантазии женщины, мечтающей занять место мужчины — точнее, отца. В случае, который она сама рассматривает, — автобиографическом, как считают некоторые, — соперничество с отцом идет не за желание матери, как можно было бы предположить, а за место отца в публичном дискурсе как оратора, лектора, писателя, то есть как пользователя знаков, а не знака-объекта, предмета обмена. Это кастрирующее желание может быть понято как желание отбросить статус женщины-как-знака, чтобы предстать субъектом языка.

Вообще аналогия, проводимая Ривьер между гомосексуальным мужчиной и женщиной под маской, на ее взгляд не совпадает с аналогией между мужской и женской гомосексуальностью. Женственность принимается женщиной, «желающей мужественности», но опасющейся карательных последствий принятия ею публичной видимости мужественности. Мужественность принимается гомосексуальным мужчиной, предположительно стремящимся спрятать — не от других, а от себя самого — свою очевидную женственность. Женщина принимает маскарад сознательно, чтобы скрыть свою мужественность от мужской аудитории, которую она хочет кастрировать. А гомосексуальный мужчина преувеличивает, как утверждается, свою «гетеросексуальность» (т.е. мужественность, позволяющую ему сойти за гетеросексуала?) в качестве «защиты» неосознанно, поскольку он не может признать свою гомосексуальность (а может, это аналитик не признал бы, будь она свойственна ему самому?). Иными словами, гомосексуальный мужчина принимает на себя бессознательную кару, одновременно желая и страшась последствий кастрации. Гомосексуальный мужчина не «знает» своей гомосексуальности, хотя Ференци и Ривьер явно о ней осведомлены.

Но знает ли Ривьер гомосексуальность женщины в маскарade, которую она описывает? Когда доходит дело до второй части аналогии, которую она сама выстраивает, женщина, «желающая мужественности», оказывается гомосексуальной лишь в плане отстаивания мужской идентификации, но не в плане половой ориентации или желания. Снова призывая на помощь типологию Джонса, как некий фаллический щит, она формулирует «защиту», приписывающую асексуальность классу гомосексуальных женщин, понятых как маскарадный тип: «Его первая группа гомосексуальных женщин... не проявляя интереса к другим женщинам, желают “признания” своей мужественности со стороны мужчин и заявляют о своем равенстве с мужчинами или, иными словами, о том, что они сами мужчины» (р. 37). Как и у Лакана, лесбиянка обозначена здесь в качестве асексуальной позиции — даже позиции, отказывающейся от сексуальности. В довершение прежней аналогии с Ференци можно предположить, что это описание инсценирует «защиту» от женской гомосексуальности как сексуальности, которая, однако, понимается в виде рефлексивной структуры «гомосексуального мужчины». И все-таки неясно, как читать это описание женской гомосексуальности, ни слова не упоминающее о сексуальном желании женщины к женщинам. Ривьер, наверное, хотела бы заставить нас уверовать, что эта диковинная типологическая аномалия не может быть сведена к какой-то вытесненной женской гомосексуальности или гетеросексуальности. Здесь прячется не сексуальность, но ярость.

Одно возможное толкование состоит в том, что женщина в маскарade желает мужественности, чтобы включиться в публичный дискурс с мужчинами и в качестве мужчины, как часть мужского гомоэротического обмена. И как раз потому, что этот гомоэротический обмен будет означать кастрацию, она страшится того же самого возмездия, что мотивирует и «защиту» гомосексуального мужчины. Вообще, женственность как маскарад, возможно, по идее должна уйти в сторону от мужской гомосексуальности — эротической предпосылки дискурса-гегемона, той «хомосексуальности», о которой упоминает Иригарэ. В любом случае Ривьер хотела бы обратить наше внимание на то, что подобные женщины отстаивают мужские идентификации не с целью занять какую-либо позицию в сексуальном обмене, а чтобы принять участие в соперничестве, которое не имеет никакого сексуального объекта или по крайней мере такого, который она бы могла назвать.

Текст Ривьер предлагает возможность пересмотреть вопрос «Что маскируется маскарадом?». В ключевом по значимости пассаже, отмечающем отход от ограниченного анализа, очерченного классификаторной системой Джонса, она высказывает мысль, что «маскарад» — это нечто большее, нежели характеристика «промежуточного типа», что он централен для всей «женственности»: «Читатель может теперь спросить, как я определяю женственность или где я провожу границу между женственностью и “маскарадом”. Однако я не думаю, что какое-то различие вообще имеется; радикальные или поверхностные, они одно и то же» (р. 38).

Этот отказ постулировать какую-либо женственность прежде мимикрии и маски воспринят Стивенем Хитом в работе «Джоан Ривьер и маскарад» (Joan Riviere and the Masquerade) как свидетельство ее убеждения, что «подлинная женственность и есть подобная мимикрия, и есть маскарад». Опираясь на постулат о мужском характере либидо, Хит заключает, что женственность есть отрицание этого либидо, «маскировка фундаментальной мужественности»<sup>12</sup>.

Женственность становится маской, контролирующей/разрешающей мужскую идентификацию, поскольку мужская идентификация произвела бы в предполагаемой гетеросексуальной матрице желания желание женского объекта, Фаллоса; отсюда именование женственности маской может обнаруживать отказ от женской гомосексуальности и в то же время — гиперболическую инкорпорацию того женского Другого, в котором отказано, — странная форма сохранения и защиты этой любви в замкнутом круге меланхолического и негативного нарциссизма, вызванного психическим насаждением принудительной гетеросексуальности.

Ривьер может читаться как женщина, страшящаяся собственной фалличности<sup>13</sup>, т.е. фаллической идентичности, которую она рискует раскрыть по ходу ее чтения, письма и даже записи этой фалличности, которую сама работа одновременно скрывает и инсценирует. Однако, может статься, не столько свою собственную мужскую идентичность, сколько ее подпись, мужское гетеросексуальное желание она стремится разом опровергнуть и инсценировать, делаясь объектом, который она запрещает себе любить. Такая задача производима матрицей, толкующей всякое желание женщин субъектами любого пола или гендера как укорененное в мужской, гетеросексуальной позиции. Либидо-как-мужское — вот источник, к которому восходит якобы любая возможная сексуальность<sup>14</sup>.

Здесь типология гендера и сексуальности должна уступить место дискурсивному толкованию культурного производства гендера. Если анализируемая пациентка Ривьер гомосексуальна без гомосексуальности, это, возможно, результат того, что в подобном выборе ей уже отказано; культурное существование этого запрета — вот оно в пространстве чтения, определяющего и различающего ее саму, как лектора, и ее большей частью мужскую аудиторию. Хотя она и страшится, что ее кастрирующее желание может быть понято, она отрицает спорность общего объекта желания, без которого мужская идентичность, ею признаваемая, недосчиталась бы своего подтверждения и основного знака. На самом деле ее толкование предполагает примат агрессии над сексуальностью, желание кастрировать и занять место мужского субъекта — желание, предположительно укорененное в соперничестве, но для нее оно исчерпывается самим этим актом смещения позиций. Но тут полезно было бы спросить, какой сексуальной фантазии служит эта агрессия и какую сексуальность она авторизует? Хотя право занимать позицию пользователя языка и есть очевидная цель анализируемой агрессии, мы можем поинтересоваться, а не отвержение ли женского подготавливает эту позицию в языке, не это ли отвержение неизменно всплывает под видом Фаллического-Другого, который призван фантазматически подтвердить авторитет говорящего субъекта?

Мы могли бы в таком случае переосмыслить понятия мужественности и женственности, представленные здесь укорененными в неразрешенных гомосексуальных загрузках либидо. Меланхолический отказ/контроль гомосексуальности достигает апогея в инкорпорации объекта желания того же пола и снова проявляется в строительстве дискретных половых «природ», требующих своих противоположностей и учреждающих их путем исключения.

Допускать первенство бисексуальности или первичный мужской характер либидо — еще значит объяснить саму конструкцию всех этих «первенств». Иные психоаналитические толкования могли бы выступить с утверждением, что женственность основана на исключении мужского, понятого как одна из «частей» бисексуального психического композита. Как только допускается сосуществование подобной двоицы, вступают в дело вытеснение и исключение и создают дискретно гендерные «идентичности» из этой двоицы, и в результате эта идентичность оказывается всегда уже представленной в гипотетической бисексуальной диспозиции, а именно через вытеснение, разбитой на составные части. В каком-то смысле

двоичное ограничение культуры предстает в виде докультурной бисексуальности, рвущейся на гетеросексуальную рутину благодаря своему включению в «культуру». Но с самого начала двоичное ограничение сексуальности ясно показывает, что культура никоим образом не просрочивает бисексуальность, которую тщится подавить: она выстраивает понятийную матрицу, благодаря которой сама первичная бисексуальность становится мыслимой. «Бисексуальность», позиционируемая как психическая основа и позже якобы вытесняемая, есть дискурсивный продукт, который претендует на предшествование любому дискурсу, выработанный исключаящими — принуждающими и порождающими практиками нормативной гетеросексуальности.

Лакановский дискурс сосредоточивается на понятии «раскола», первичного или основополагающего расщепления, которое делает субъекта внутренне расколотым и учреждает двойственность полов. Но откуда этот исключительный фокус на отпадении в двоякость? Согласно лакановской аргументации, представляется, что это разделение — всегда *эффект* закона, а не какое-то предсуществующее состояние, на которое оказывает действие закон. Как пишет Жаклин Роуз, «для обоих полов сексуальность неизбежно соприкоснется с двойственностью, подрывающей ее основополагающее расщепление»<sup>15</sup>, — имеется в виду, что половое разделение, осуществленное посредством вытеснения, неизменно подрывается самой уловкой идентичности. Но разве не вторжение додискурсивной сдвоенности подрывает однозначное — и однозначно инсценированное — позиционирование каждой позиции в поле полового различия? Роуз убедительно пишет, что «для Лакана, как мы выяснили, нет никакой додискурсивной реальности (“Как вернуться, иначе как средствами какого-то специального дискурса, к додискурсивной реальности?”), никакого доступного и достижимого места прежде закона». В качестве косвенной критики попыток Иригарэ пометить место для женского письма за рамками фаллической экономии Роуз добавляет: «И нет никакой женственности вне языка»<sup>16</sup>. Если запрет создает «основополагающее расщепление» сексуальности и если это «расщепление» показано как двойственное именно в силу искусственности его деления, тогда должно быть и деление, которое *сопротивляется* делению, психическая сдвоенность или глубинная бисексуальность, всякий раз подрывающая любую попытку расщепления. Рассмотрение этой сдвоенности как *эффекта* Закона — заявленная цель Лакана, но также и опорный пункт сопротивления внутри его теории.

Роуз, несомненно, права, когда заявляет, что всякое отождествление, именно потому, что своим идеалом оно имеет фантазм, обречено на провал. Всякая психоналитическая теория, которая предписывает определенный процесс развития, предполагающий исполнение заданных отождествлений отца и сына или матери и дочери, ошибочно смешивает Символическое и Реальное и упускает критический момент несоизмеримости, ясно показывающей неизменно фантазматический характер «отождествления» и всей драмы «бытия» и «обладания» Фаллосом<sup>17</sup>. И все же, что именно определяет сферу фантазматического, как и правила, регулирующие несоизмеримость Символического и Реального? Явно недостаточно сказать, что эта драма имеет смысл только для обитателей западного, позднекапиталистического домохозяйства и что, возможно, в какую-то пока еще неопределенную эпоху какой-нибудь иной Символический режим будет управлять языком сексуальной онтологии. Определяя Символическое как неизменно фантазматическое, обязательно подменяют «неизменное» на «неизбежное», что порождает описание сексуальности в терминах, благоприятствующих, как результат, культурному застою.

Пересмотр Лакана, понимающий додискурсивное как невозможность, обещает критику, которая может концептуализовать Закон как запретительный и одновременно порождающий. Здесь не включается в игру язык физиологии или естественной предрасположенности — радостная новость, однако двоичные ограничения по-прежнему действуют, определяя рамки и формулируя сексуальность и наперед отграничивая формы ее сопротивления «реальному». Отмечая всю сферу того, что подлежит вытеснению, исключение действует прежде вытеснения — а именно, отграничивая Закон и объекты в его подчинении. Хотя кто-то и может возразить, что для Лакана вытеснение создает вытесненное посредством запретительного и отцовского закона, этот аргумент не объясняет всепроникающей ностальгии по утраченной полноте *jouissance* [сексуального наслаждения] в его творчестве. Действительно, эта утрата не могла бы быть понята как таковая, если бы сама безвозвратность этого удовольствия не обозначала прошлое, отрезанное от настоящего запретительным законом. То, что мы неспособны познать это прошлое с позиции основанного субъекта, еще не означает, что оно не может проскальзывать в речи этого субъекта в виде *felure* [надлома], разрывов непрерывности, метонимического скольжения. Как более истинная ноуменальная реальность для Канта, так и доюридическое прошлое *jouissance* непостижимо изнутри языка, на котором мы говорим; это, однако, не означает, что такое про-

шное не имеет реальности. Сама недоступность этого прошлого, отмечаемая метонимическими соскальзываниями в современном языке, подтверждает эту изначальную полноту как предельную реальность.

Но возникает другой вопрос, насколько складным можно признать толкование Символического, требующее неукоснительного соответствия Закону, который, как выясняется, невозможно исполнить, и не оставляющее места для гибкости самого Закона, его культурного переформулирования в более пластичных формах? Требование становится половозрелым существом предписанными Символическим путями всегда ведет к неудаче, а в иных случаях и к обнажению фантазматической природы самого полового тождества. Притязание Символического на роль культурной понятийной матрицы в ее нынешней и господствующей форме на самом деле сплачивает силу этих фантазмов, как и всевозможных драм неудавшихся отождествлений. Предположить, что отождествление должно становиться жизненным свершением, не альтернатива. Однако мы видим своеобразную романтизацию или даже религиозную идеализацию «неудачи», унижения и ограниченности перед лицом Закона, что делает лакановский нарратив подозрительным в идеологическом плане. Диалектика юридического императива, который не может быть исполнен, и неизбежной неудачи «перед лицом закона» напоминает мучительное взаимоотношение между ветхозаветным Богом и его смиренными рабами, беспрекословно повинующимися и не требующими вознаграждения. То, что сексуальность ныне воплощает в себе этот религиозный импульс в форме запроса в любви (который считается «абсолютным» запросом), отличного как от потребности, так и от желания (род экстатической запредельности, полностью заслоняющей собой сексуальность), сообщает еще больше веры в Символическое как нечто, действующее во имя человеческих субъектов, подобно недоступному, но все определяющему божеству.

Эта структура религиозной трагедии в лакановской теории реально подрывает любую стратегию культурной политики, нацеленную на конфигурацию какого-то альтернативного изображения игры желаний. Если Символическое гарантирует неудачу при исполнении задач, которые оно предписывает, то его цель, возможно, подобно целям Бога Ветхого Завета, совершенно ателеологична — не выполнение какой-либо задачи, но повинование и страдание, дабы внушить «субъекту» сознание собственной ограниченности «перед лицом закона». Имеется в виду, конечно, и комическая сторона этой драмы,

которая вскрывается при обнаружении принципиальной невозможности реализации тождества. Но даже и эта комедия — всего лишь вывернутое наизнанку выражение все того же рабского преклонения перед Богом, которое она [лакановская теория], по собственному признанию, неспособна преодолеть.

Лакановская теория должна быть понята как разновидность «рабской морали». Как бы могла быть переформулирована лакановская теория после освоения глубокой мысли Ницше, озвученной в «Генеалогии морали» (*On the Genealogy of Morals*), о том, что Бог, недоступное Символическое, *делается недоступным* силой (волей-к-власти), которая в порядке вещей сама учиняет собственное бессилие<sup>18</sup>? Эта конфигурация отцовского закона как неизбежного и непознаваемого авторитета, перед которым обладающий полем субъект обязательно терпит неудачу, должна быть понята на предмет выявления теологического импульса, ее мотивирующего, как и в поисках критики теологии, указывающей за ее пределы. Конструкция закона, гарантирующая неудачу, симптоматична для рабской морали, отрекающейся от тех самых порождающих сил, которые она использует для построения «Закона» как перманентной невозможности. Что за сила создает этот вымысел, отражающий неизбежную подчиненность субъекта/подданного? Каковы культурные ставки сохранения силы внутри самоотрицающего круга и каким образом можно было бы вырвать эту силу из мишурных пут запретительного закона, каковой и есть эта сила, но только в состоянии замаскированности и подчиненности?

## Примечания

<sup>1</sup> Быть Фаллосом — значит «воплощать» место, в которое он проникает, но также и отмечать обещание возврата к доиндивидуационному *jouissance*, характеризующему неразличенное отношение к матери.

<sup>2</sup> Освоению Лаканом гегелевской диалектики господина и раба я посвящаю главу «Лакан: Непрозрачность желания» в моей кн.: Butler J. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. New York: Columbia University Press, 1987.

<sup>3</sup> По Фрейду, достижение женственности требует двойной волны вытеснения: «девочка» не только должна сместить либидинальную привязанность с матери на отца, но и затем перенести желание, испытываемое к отцу, на какой-то более приемлемый объект. Есть толкование, придающее почти мифический оттенок лакановской теории, см.: Kofman S. *The Enigma of Woman in Freud's Writings* / Trans. by C. Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985. P. 143–148; оригинальный текст —

Л'Энигма де ла Femme: La Femme dans les textes de Freud. Paris: Editions Galilée, 1980.

<sup>4</sup> Lacan J. The Meaning of the Phallus // Mitchell J., Rose J. (eds.). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne* / Trans. by J. Rose. New York: Norton, 1985. P. 83–85. Далее в тексте ссылки на страницы этого издания.

<sup>5</sup> Irigaray L. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977. P. 131.

<sup>6</sup> Феминистская литература о маскарade имеет широчайший спектр; здесь мы ограничились анализом маскарade в связи с проблематикой выражения и перформативности. Иными словами, здесь ставится следующий вопрос: скрывает ли маскарade некую женственность, которую можно было бы понять как подлинную или аутентичную, или же маскарade есть средство, которым производится и женственность, и споры относительно «аутентичности». Более полное освещение феминистских осмыслений маскарade см. в: Doane M.A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987; *Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator* // *Screen*. 1982. Vol. 23. No. 3–4. P. 74–87; *Women's Stake: Filming the Female Body* // *October*. 1981. Vol. 17. Гаятри Спивак предлагает провокационное прочтение женщины-как-маскарade на материале произведений Ницше и Деррида в: *Displacement and the Discourse of Woman* // Krupnick M. (ed.). *Displacement: Derrida and After*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. См. также: Russo M. *Female Grotesques: Carnival and Theory*. Working paper, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 1985.

<sup>7</sup> В следующем разделе этой главы «Фрейд и гендерная меланхолия» я пытаюсь разяснить центральное значение меланхолии как следствия непризнаваемой скорби в применении к табу на кровосмешение, основывающему половые позиции и гендер посредством учреждения определенных форм непризнаваемых утрат.

<sup>8</sup> Стоит отметить, что лакановское обсуждение лесбийства непосредственно примыкает в его тексте к обсуждению фригидности, как бы в качестве метонимического намека на то, что лесбийство составляет отрицание сексуальности. Очевидно, что назрело более внимательное прочтение функции «отрицания» в этом тексте.

<sup>9</sup> Riviere J. *Womanliness as a Masquerade* // Burgin V., Donald J., Kaplan C. (eds.). *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986. P. 35–44. Впервые статья опубликована в: *The International Journal of Psychoanalysis*. 1929. Vol. 10. Далее в тексте ссылки на страницы этого издания. См. также следующую за ней статью Стивена Хита: Heath S. *Joan Riviere and the Masquerade*.

<sup>10</sup> Современное опровержение подобных незамысловатых выводов см. в: Newton E., Walton S. *The Misunderstanding: Toward a More Precise Sexual Vocabulary* // Vance C. (ed.). *Pleasure and Danger*. Boston: Routledge, 1984. P. 242–250. Ньютон и Уолтон проводят различие между эротическими идентичностями, эротическими ролями и эротическими актами и показывают, что между желанием и гендерными стилями могут присутствовать радикальные разрывы, так что эротические предпочтения

не могут напрямую выводиться из самопредставления какой-либо эротической идентичности в социальных контекстах. Хотя я нахожу их анализ интересным (и смелым), мне думается, подобные категории сами специфичны для дискурсивных контекстов и такого рода фрагментация сексуальности на составные «части» имеет смысл лишь в качестве контрстратегии, с целью опровержения редукционистского объединения этих терминов.

<sup>11</sup> Понятие сексуальной «ориентации» умело поставлено под вопрос белл хукс: *Bell Hooks. Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984. Она заявляет, что это опредмечивание, ложно сигнализирующее об открытости всем членам пола, обозначаемого как объект желания. Хотя сама она оспаривает этот термин, поскольку он ставит под вопрос самостоятельность описываемого лица, я бы поставила акцент на то, что сами «ориентации» редко бывают фиксированы — если вообще бывают. Очевидно, что они могут со временем смещаться и остаются открытыми для культурных переформулировок, которые никоим образом не однозначны.

<sup>12</sup> Heath S. *Joan Riviere and the Masquerade*. P. 45–61.

<sup>13</sup> Стивен Хит отмечает, что ситуация, с которой столкнулась Ривьер как интеллектуалка, соперничающая за признание психоаналитического истеблишмента, предполагает отчетливые параллели, если не полное тождество, с пациенткой, описываемой ею в статье.

<sup>14</sup> Mitchell J., Rose J. (eds.). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne* / Trans. by J. Rose. New York: Norton, 1985. P. 85.

<sup>15</sup> Rose J. *Introduction-II* // Mitchell J., Rose J. (eds.). *Feminine Sexuality*. P. 44.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 55.

<sup>17</sup> Роуз критикует работу Мустафы Сафуана в особенности за его неспособность понять несоизмеримость символического и реального. См.: Rose J. *La sexualité féminine dans la doctrine freudienne*. Paris: Editions de Seuil, 1976. Я благодарна Элизабет Уид за обсуждение со мной антидевелопменталистской направленности теории Лакана.

<sup>18</sup> Ницшевский анализ рабской морали см. в: Nietzsche F. *First Essay* // *The Genealogy of Morals* / Trans. by W. Kaufman. New York: Vintage, 1969. Здесь, как и в других своих сочинениях, Ницше говорит о том, что Бог создается волей-к-власти в акте самоуничтожения и что возврат воли-к-власти из этого конструкта самоподчинения возможен путем высвобождения тех самых творческих сил, что породили мысль о Боге и, как ни парадоксально, о человеческом бессилии. «Надзирать и наказывать» Фуко явно отталкивается от «Генеалогии морали», особенно от «Рассмотрения второго», как и от ницшевского анализа самоподчинения воли. По терминологии Фуко, конструкция юридического закона — эффект производительной силы, однако такой, при котором производительная сила учиняет собственное сокрытие и подчинение. Критика Лакана Фуко (см.: Foucault M. *History of Sexuality*. Vol. 1. *An Introduction* / Trans. by R. Hurley. New York: Vintage, 1980. P. 81), как и гипотеза о вытеснении, обычно сосредоточивается на сверхопределенном статусе юридического закона.

Работа Ольковски исследует творчество Жюль Делёза и Люси Иригарэ с целью выявить в нем продуктивные зерна для критических практик женской политики, искусства и литературы, что в целом противоречит проблематичному восприятию и даже резкой критике в адрес этих мыслителей со стороны многих американских феминисток. «Морфо-логика» — логика, созданная путем пересмотренного феноменологического прочтения тела, — рассматривается в статье как продуктивное средство преодоления бинарных оппозиций, которые структурируют патриархальное мышление и обесценивают женщин (природа/культура, пол/гендер, биология/культура), трансформируя их системы ценностей. Прослеживая иригаровскую концепцию женской сексуальности как «плацентной экономики», выводимую из ее критики фрейдовского фаллоцентризма, ее анализ механики жидких тел, противопоставляемой механике твердых тел (производной от математики), и критику застывших фиксированных субъективностей и идей в платоновской пещере, Ольковски высказывает предположение, что наперекор фаллической экономике (западного философского мышления) открывается новое критическое пространство, которое есть не просто случайная знаковая система, но попытка трансформировать всю систему отношений путем признания параллельной несоизмеримой экономики. Ольковски показывает, насколько близко к этому делёзовское прочтение платоновской пещеры (в терминах реальности/симулякра, истины/иллюзии), которое тоже выходит к философии «становящейся» множественности и разделяет многие идеи Иригарэ, но в конечном счете она соглашается с критикой самой Иригарэ делёзовской концепции всего становления как «становления-женщиной», или «тела без органов», поскольку Иригарэ настаивает на необходимости артикулировать различие между полами как главное условие для раскрытия множественности возможных субъективностей. Цель Ольковски — показать, что феминистские художественные практики, использующие тело, которые обычно прочитываются как экстремальные, анонимные, эксцессивные, на самом деле являются реартикуляцией «феноменологической разработки женщиной автоаффекции и самопредставления ее тела» (Иригарэ), женского ощущения безграничного становления и необходимости соответствующего пересмотра критических категорий.

*К.Д.*

Доротея Ольковски

## **Тело, знание и становление-женщиной: морфо-логика Делёза и Иригарэ\***

Несомненно, непросто делать обобщающие заключения относительно современной феминистской философии,

---

\* Впервые опубликовано: Buchanan I., Colebrook C. (eds.). *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. Печатается с разрешения автора.

особенно с учетом ее методов, практик и целей. Принимая во внимание эту необобщаемость, тем более поучительно наблюдать почти всеобщую осторожность и нерешительность, с которыми феминистские мыслители встретили работы Жилия Делёза и Люси Иригарэ. Неудивительно, что эти два имени редко произносятся на одном дыхании, и даже если упоминаются порознь феминистками, то обычно с известной долей сдержанности и даже пренебрежения. Особенно явно это пренебрежение в отношении работ Жилия Делёза сквозит в комментариях Алисы Жардин и Джудит Батлер. Обе в этом плане важны, поскольку по большей части все первые вылазки феминисток в творчество Жилия Делёза (и его соавтора Феликса Гваттари) руководствовались оценкой одной из этих двух феминистских мыслительниц. Критика Жардин, вероятно, больше известна, поскольку она явно адресуется Делёзу в названии своего эссе и практически предостерегает теоретиков-феминисток даже не думать о том, чтобы прочесть Делёза и Гваттари. Жардин заявляет, что у Делёза и Гваттари нет ничего, что соответствовало бы феминистским интересам в плане «выведения в дискурс» «женщины» или «женского», нет ничего, что способствовало бы созданию женских пространств, чтобы бросить вызов традиционным маскулинистским понятиям границам (Jardine, 1984: 48). Такому творчеству Жардин дает имя *гинезиса*; это «валоризация женского, женщины и ее неперемных, т.е. исторических, коннотаций как так или иначе внутренней пружины для новых и необходимых способов мышления, письма, речи» (Jardine, 1984: 25). Ее неприязнь, по-видимому, обусловлена тем фактом, что Делёз в одиночку или Делёз и Гваттари вместе оказываются неспособны сфокусироваться на семейно-психоаналитической точке зрения, так же как и аналитически-текстуальной. Вместо этого они предпочитают космическое видение мира, наполненное «морскими тварями, компьютерами, вулканами, птицами и планетами» (Jardine, 1985: 109). Короче, ничто у Делёза и Гваттари как будто не соответствует непосредственной фокусировке на текстуальности, семье, государстве или религиозной власти, телах, гендере, психосоциальном подавлении или лингвистическом авторитете.

Со своей стороны, Батлер находит у Делёза еще меньше ценного. В своей первой опубликованной книге Батлер критикует Делёза за наивную или обобщающую концепцию желания, открыто бросающую вызов тому, что она принимает за неизбежного гегелевского субъекта. Она утверждает, что для Делёза (следующего Ницше) «гегелевский субъект может по-

ниматься как продукт рабской морали» (Butler, 1987: 213) или, по выражению Делёза, агент реакционных сил. Батлер кажется, что в ответ Гегелю Делёз предлагает освободительную модель желания и что модель эта построена на «овеществлении аффекта множественности как неизменной, хотя и широко подавляемой, онтологической структуры желания» — «недопустимой метафизической спекуляции» (Butler, 1987: 215). В ницшевском анализе рабской морали, как также отмечает Батлер, благородные и сильные, высокие духом называют себя добрыми. Делая это, они устанавливают «добро» как ценность. Высокие духом и сильные называют общепринятое и низменное «подлым», обозначая тем самым критику всего общепринятого. Для Ницше оценки, вынесенные на основе «благородного» образа жизни, несут в себе ценность «добра», а вырастающие из жизни низменной расцениваются как «дурные» (Nietzsche, 1969: 36). Но Делёз не соглашается безоглядно с ницшевскими оценками в отношении добра и зла; вместо этого он делает заключение, что оценки, выведенные из способа существования, образа жизни, носят критический и творческий характер, то есть этический и эстетический, и что они конституируются как изначальное различие, результат действия активной силы. Однако большинство оценок не активно; большинство может быть возведено к мстительности, поэтому они реактивны. Но для Делёза это не результат гегелевского синтеза, подавления извне, будь то со стороны христианства или же принуждающего действия капитализма и психоанализа; в действительности здесь дело в низком образе жизни.

Таким образом, Батлер утверждает, что Делёз делает желание «привилегированным топосом человеческой онтологии» (Butler, 1987: 206), страдающей недостатком исторического контекста. Однако для Делёза желание как активная или реактивная сила манифестируется лишь в виде способа жизни, эстетического и этического способа. Поэтому не очень справедливо заявлять, будто Делёз принимает желание как «недопустимую метафизическую спекуляцию». И все же отсутствие конкретных социальных и исторических условий, квалифицирующих делёзовскую концепцию желания, приводит Батлер к заключению, что желание — это «онтологическая константа», «универсальная онтологическая истина», которую Делёзу, дескать, удалось вызволить из бесконечного периода задавленности. Батлер называет желание в делёзовском понимании «освободительным», «докультурным эросом», «изначальным неподавленным либидинальным разнообразием»,

«аисторическим абсолютом» (Butler, 1987: 213–215). Такие эпитеты в глазах Батлер равнозначны проклятиям, поскольку, по ее оценке, именно и главным образом готовность описать желание в чисто социальных и исторических терминах возносит творчество Мишеля Фуко над его (приблизительными) современниками Делёзом, Деррида и Лаканом. С учетом гегельянства Батлер лишь в той степени, в какой имеет место историзация, философия может осуществлять свой разрыв с гегелевской системой, которая всегда наперед объясняет любое отклонение от себя самой.

Не менее интересны взгляды читательниц-феминисток на работы Люси Иригарэ. При многочисленных ранних встречах с ее текстами американские феминистки в особенности считали своим долгом описывать Иригарэ как эссенциалистку, по крайней мере в некоторых отношениях. Подобное прочтение, очевидно, отчасти являлось ответом на мужскую или маскулинную гегемонию, установленную, как считалось, психоаналитическим толкованием культурных институтов, если не всей человеческой жизни. Это прочтение Иригарэ ставит ей в вину как критику то, что она поддалась «искушению создать свою собственную позитивную теорию женственности» (Moi, 1985: 139); т.е. любая попытка дать определение женщине с необходимостью должна быть попыткой определения того, что существенно для женщины. Часто критика, подчеркивавшая эссенциализм, умерялась равным упором на социальное строение тела или ссылкой на морфологию (Schor, 1989; Whitford, 1991)<sup>1</sup>. Сама по себе Иригарэ считалась не чистой эссенциалисткой, а, самое большее, стратегической, использовавшей морфологию и/или социальные конструкции для подрыва мужской гегемонии. Другие феминистки высказали мнение, что Иригарэ деконструирует лакановскую фаллическую экономику или логоцентристский дискурс, или же имитирует подобные дискурсы с целью сопротивления их гегемонии (Fuss, 1989: 55–56; Grosz, 1989: 113; Butler, 1993: 48). Представительницы политической теории выказали склонность к наиболее осторожным оценкам, поскольку, несмотря на критику Иригарэ полного забвения западной философией гендерных различий, ее демистификация мужского субъекта разума отвергается как несовместимая с задачей построения женского субъекта, представляемого как самостоятельный женский агент (Benhabib, 1995: 22).

Более свежее направление феминистских теоретических прочтений Иригарэ опирается на более внимательный контекстуальный анализ как ее собственных текстов, так и тек-

стов из истории философии, с оглядкой на которые она работает (Chanter, 1995)<sup>2</sup>. Во многих отношениях этот последний подход послужил открытию терминов дискурса за рамками неопределенной, но оттого не менее жестко предписанной сферы интересов, считающейся «феминистской». Было высказано мнение, что обвинение в эссенциализме и, как я подозреваю, многие другие обвинения, выдвинутые против философии Иригарэ, «идут от благожелательной, но устаревшей идеи о том, чем должен быть феминизм» (Chanter, 1995: 5). И я бы также поддержала высказанное Тиной Чантер мнение, что отношение американских феминисток к Иригарэ, от осторожности до открытого пренебрежения, служит укреплению или подтверждению той самой структуры дихотомий, которую Иригарэ стремится поставить под вопрос. Но я бы пошла еще дальше; я бы указала, что не просто какие-то частные дихотомии (секс/гендер, природа/культура, биология/общество), а само наличие философской парадигмы — вот что допускает существование дихотомий, чему философия Иригарэ бросает вызов и в силу чего, пока не прояснены логические и философские ограничения структуры, допускающей дихотомию, ее позиция, возможно, никогда не найдет признания среди современных феминисток-теоретиков или, еще хуже, будет признана по неверным причинам. Иригарэ и сама отмечала превратное понимание ее работы, и дело тут, наверно, не столько в неправильном переводе на другой язык, сколько в неверном культурном и философском переводе (Irigaray, 1993a)<sup>3</sup>.

Итак, перед нами стоит вопрос: как читать эти две философии — Жюль Делёза и Люси Иригарэ? По причинам, которые будут разъяснены ниже, я постараюсь избежать аналогического прочтения; скорее, я выскажусь в том смысле, что определенные понятия, созданные Иригарэ, совместимы с делёзовскими понятиями (и это само по себе проблема, поскольку не существует «единичной» точки зрения для прочтения чего-либо у Делёза). Далее, я бы высказала предположение, что, если сложить две теории вместе, можно сформировать творческую и оригинальную точку зрения на определенные феминистские проблемы и вопросы. Итак, данное прочтение руководствуется философской позицией, которую сама Иригарэ никоим образом не восприняла, но для которой тоже характерна критика логических и философских структур, порождающих дихотомию. Хотя философии Жюль Делёза и Люси Иригарэ редко объединяют в пару, имея в виду получить какой-либо положительный результат, я все

же хочу высказать предположение, что с помощью сложения вместе их интересов в сферах прагматики и праксиса, социального активизма, литературного языка и артистических практик может быть создано нечто новое, какая-то новая философская парадигма, интегрирующая множественность и не производящая бинарных оппозиций, без которой не могут преуспеть, по отдельности либо вместе, никакие феминистские прочтения Делёза или Иригарэ.

Мне бы хотелось начать этот процесс с заявления самой Иригарэ, что ее исследование «пытается предложить женщинам некоторую морфо-логику, подходящую для их тел» (Irigaray, 1993a: 58–59). Не просто морфологию и не просто логику, но *морфо-логику*, подходящую для «тел» женщин. Подобная морфо-логика, осмелюсь предположить, — это не только функция философии, так как никакая простая феноменология не может ее описать. Она требует значительного погружения в практики, претерпеваемые или предпринимаемые в среде женщин, вовлеченных в активистские движения за права женщин. Она также может локализоваться в практиках литературы и искусства, поскольку социальная критика Иригарэ «сопровождается начатками феноменологической разработки женщиной автоаффекции и самопредставления ее тела» (Irigaray, 1993a: 59)<sup>4</sup>. Хотя пригодность феноменологии для создания морфо-логики никоим образом не гарантирована и в какой-то момент должна быть исследована в деталях, я бы хотела отложить это исследование до другого раза, а здесь сосредоточиться на выяснении параметров самой морфо-логики. Итак, позвольте для начала предложить пример литературной практики, в терминах которой оперирует «морфо-логика», и по ходу дела начать рассматривать параметры той философской парадигмы, которую производит морфо-логика.

Некая женщина, живущая в одном бразильском городе, едет домой на трамвае, проведя день за покупками на рынке. Нежданное, но в остальном ничем не примечательное зрелище слепого мужчины, жующего жвачку, поражает ее и вызывает сострадание: «Она искусно умиротворила жизнь; она приложила столько усилий, чтобы избежать волнений. Она культивировала атмосферу мирного понимания, отделяя каждого человека от других. Ее одежда явно была скроена с расчетом на практичность, и она могла выбрать в газете, какой фильм посмотреть вечером, — и все делалось таким образом, чтобы каждый день плавно перетекал в следующий. И какой-то слепой мужчина, жующий жвачку, это разрушал» (Lispector, 1972: 41–42).

Расстроившись, женщина пропускает свою остановку и неожиданно выходит из трамвая у ботанического сада: «Теперь, когда слепой мужчина привел ее сюда, она затрепетала на пороге темного, волшебного мира, где в воде плавали чудовищные лилии. Маленькие цветы, рассыпанные в траве, казались не просто желтыми и розовыми, а золотыми и алыми. Разложение глубоко проникло в них, было пахучим. Но она смотрела на эти угнетающие вещи, а вокруг головы ее кружил рой насекомых, насланных какой-то более утонченной жизнью мира. Легкий ветер пробегал по цветам. Анна скорее вообразила, чем почувствовала его сладковатый привкус. Сад был так прекрасен, что она устрашилась ада» (Lispector, 1972: 43–44).

Наконец, добравшись домой, она ощутила, что «размеренная жизнь, какую она вела до сих пор, кажется моральным безумием», однако «она любила мир, она любила все творения земные, она любила с отвращением. Так же, как она всегда завороченно тянулась к устрицам, с этим смутным отталкивающим чувством, которое вызывалось приближением истины, укоряя ее». История Клариссы Лиспектор пропитана опасностью повседневной жизни, к которой в мире Лиспектор женщины наиболее восприимчивы и которой больше всех подвержены. Чудовищные цветы, слепец, жующий жвачку, пропущенная трамвайная остановка, серая жижа, источаемая устрицами, отвращение: все эти вещи рожают радость и страх.

Такого рода восприимчивость, как и такая реальность, по словам Люси Иригарэ, относится к новым плодородным территориям, рождающим «новую эпоху мышления, искусства, поэзии и языка: создание новой поэтики» (Irigaray, 1989: 118). Поэтика «полового различия» — вот термин, которым Иригарэ обозначает «горящий вопрос нашей эпохи», который один нас всецело занимает, вопрос «нашего спасения на интеллектуальном уровне» (Irigaray, 1989: 118). Поняты буквально, как текст, как реальность, как развитие какого-то процесса, а не в качестве метафоры или репрезентации, отвращение и страх Анны подразумевают, что ситуация отчаянная. Мы стоим почти у конечной черты этой современной или постсовременной эры, и тем не менее весь комплекс практических вопросов жизни женщин, их страхов, женского чувства опасности в отношении жизни признается редко и еще реже воспринимается с уважением. Как мы можем думать о «революции в мышлении и этике», которая радикально изменит не просто взаимоотношения субъекта и дискурса, субъекта и мира, субъекта и космического, микрокосмического и макрокосмиче-

ского, как говорит Иригарэ (Irigaray, 1989: 119), но действительно признает, что такие отношения даже не существуют в логическом и лингвистическом строе сегодняшних философии и социальных практик?

Не существует никаких отношений между субъектом и любой другой вещью, поскольку субъективность — это, по определению, жесткая, закоренелая структура — как раз тот тип системы, который изучает, исследует и ставит под вопрос Иригарэ. Ее настойчивость, ее готовность «покопаться» в системах, к которым никто прежде не подходил таким образом, выводит на свет реальность этих философских систем. Она обнаруживает, что это системы мышления, подчиненные логике и лингвистике мужских половых органов. Хотя такая идея, по-видимому, была главным открытием психоаналитической теории, в некотором смысле, не принимая во внимание конкретных применений психоанализа, мы все же, очевидно, не признаем практических аспектов такого подчинения. Возможно, мы настолько к нему привыкли, что от нас ускользает потенциальная непристойность этого языка и этой логики.

Конечно, само по себе господство логики мужских половых органов в нашем мышлении не означает ничего поразительного или стратегического. Предметом озабоченности это господство делается постольку, поскольку такая логика и сопутствующая ей риторика структурируют системы, в которых, по описанию Иригарэ, «женщина всегда будет склоняться к чему-то еще, никогда не обращаясь к самой себе как местоположению положительного элемента... она остается на стороне электрона — отрицательного заряда, всегда направленного к противоположному положительному заряду. Нет таких притяжения или поддержки, которые исключали бы распад или отталкивание, никакого двойного полюса притяжения и разложения» (Irigaray, 1989: 121).

Это происходит повсеместно, например во фрейдовском режиме подавления, смеси «собственной предрасположенности женщин» и «общественного обычая»; подавления, вследствие которого «преждевременные способности» маленькой девочки списываются со счетов, ее «опережающее развитие» в раннем детстве сводится к всего лишь «следствию ее желания самой функционировать в качестве “товара”, чтобы казаться более привлекательной» (Irigaray, 1985b: 24). Таким образом, «культурно, социально, экономически ценимые женские характеристики соотносятся с материнством и ролью матери: с выкармливанием грудью ребенка, выхаживанием мужчины.

Согласно этой господствующей идеологии, маленькая девочка не может, стало быть, иметь *никакой ценности* до достижения половой зрелости» (Irigaray, 1985b: 25).

Иначе говоря, неважно, кто она такая, что чувствует, что думает, как ей видится окружающее, что она может сделать, как выразить открывающееся ей, — общество видит только то, что хочет и может видеть в ней: мать, жену, кормилицу, нянюку, обслуживающий персонал; ее задача в этой жизни — ухаживать за мужчиной, как ребенком, так и взрослым. Ее цель — уступать и делать возможным господство гетеросексуального мужского тела: структура, в соответствии с которой мы «ставим» материальные надстройки, а значит, и режимы власти и системы философии; мы «проникаем» на чужие территории; мы создаем «орудия» для защиты и нападения; мы терпим «фаллократические» системы управления и закона, и даже требуем их; мы призываем друг друга быть «твердыми» в решении вопросов; мы прикидываем «размер» ущерба; восхищаемся умением «вставить» и «прійти первым».

Наш язык проникнут и структурирован однозначно фаллическим и гетеросексуальным мужским телом, причем настолько, что в большинстве случаев это остается слепым пятном: здесь нет ничего, что могло бы вогнать в краску. Но стоит ли удивляться, что женщины, которые распознают это слепое пятно, хотят бросить ему вызов? Например, в сфере искусства среди современных художниц, выступающих с перформансами, можно встретить таких, кто хочет показать свою собственную позитивность в этом отношении. Кэроли Шнееман, которая часто устраивает перформансы, посвященные особенности женской сексуальности, порицает, по ее выражению, «господство отрицательного полового воображения», т.е. омертвевшее тело, которое не активно и даже не пассивно, а просто редуцировано к своему генитальному функционированию (Juno and Vale, 1991: 73). Она говорит: «Задающий подлинность источник жизненности — далекий, мужской бог... А все женские атрибуты полностью искажены, так что мы получаем эту горячечную мифологию, в которой бог рождается от Девы [!], или из лба бога, или из подмышки... *всё что угодно*, только бы *узурпировать* примат женщины» (Juno and Vale, 1991: 73).

Маргинальное и маргинализованное творчество многих современных художниц показательны в плане конфронтации женщин с отрицанием женских тел — отрицанием, которое развивалось средствами «героики *уклонения*», по вы-

ражению Шнееман (Juno and Vale, 1991: 73). По сути, у нас нет никаких стандартов для описания рода художественной продукции, производимой женщинами, никаких принципов, на основании которых она может оцениваться, ни даже признанной традиции, в рамках которой она могла бы быть названа театром, визуальным искусством или поэзией. Как следствие это «творчество» (если это творчество) часто замалчивается или воспринимается как род наивного и вызывающего неловкость разгула эмоций, как проявление постмодерновой патологии или романтическое прославление шизофрении.

Когда Диаманда Галас или более скандально известная Карен Финли измазывают свои тела грязью и слизью, когда Анни Спринкл или Вали Экспорт выставляют напоказ свои тела (особенно груди и влагалища), а Линда Монтано фотографируется в безумных костюмах и «порнографических» позах, когда Сьюзи Керр и Дайэнн Малли берут учебное пособие по действиям в чрезвычайных ситуациях и наглядно соотносят его с «Молотом ведьм» («Malleus Maleficarum» — руководство по обнаружению и преследованию ведьм, 1487 г. — *Прим. ред.*) — тот факт, что они совершают эти акции с целью отмежеваться от господствующей идеологии, согласно которой девочка не имеет никакой ценности до достижения половой зрелости, ускользает от публики, которая либо открыто осуждает то, что она может воспринимать лишь как эксцесс, либо молчит. Хотя этот корпус работ может пониматься единственно как утверждение различия, однако то обстоятельство, что эти акции кажутся нам дикими, безумными, причудливыми, далекими от нас или бессмысленными, подтверждает отсутствие симметрии в системе языка и логики — всякой симметрии, за исключением выродившейся копии.

Что требуется, считает Иригарэ, так это логика текучести и механика жидкостей. В настоящей главе будет обосновано мнение, что иригаровские концепции текучести и морфо-логики взаимосвязаны, что морфо-логика — это логика жидкостей, которые не уплотняются насильственно, чтобы получить научную оценку в соответствии с ограничениями механики твердых тел. В логике, структурирующей наше мышление и задающей стандарты истины, не существует, кажется, системы формализации, учитывающей текучесть тел. В логике мы находим лишь доминирующие и жесткие иерархии, которые в свою очередь требуют, чтобы язык сообразовывался с ними, иначе никто ничего не поймет. Таким образом, Иригарэ приравнивает логику предложений к механике твердых тел —

механике масс, которые не поддаются изменению формы и оказывают сопротивление.

Иригарэ предполагает, во-первых, возможность существования «несобственного» языка — языка, который выражает множественность и, главное, текучесть: «Если присмотреться к свойствам жидкостей, мы замечаем, что этот аспект “реального” вполне может включать, причем в немалой степени, *физическую реальность*, которая продолжает сопротивляться адекватной символизации и/или которая означает бессилие логики инкорпорировать в свое письмо все характерные черты природы» (Irigaray, 1985a: 106).

Сопротивление физической реальности языковой и логической символизации обязано либо неадекватности логических символов (жестких и доминирующих, тогда как эта реальность текуча), либо полному бессилию со стороны логики «инкорпорировать» текучую реальность. Неадекватность символов и неспособность инкорпорировать сделали необходимым, чтобы текучая физическая реальность подверглась идеализации. Результат идеализации — установление и поддержание отношения между рациональностью и механикой твердых тел, поскольку твердые тела соотносятся с нормативными и обобщающими суждениями субъекта. Это получает отражение как в субъектно-предикатной структуре аристотелевской логики, согласно которой субъекту сообщается пред-сказуемый атрибут для представления какого-либо факта в этом мире, так и в сосредоточенности логики на точном определении терминов.

Однако некоторые феминистки обратили внимание на то обстоятельство, что «естественный язык является двусмысленным, бессистемным и неэкономным. Метафорические выражения сочетаются с подвижной множественностью смыслов для производства понятий, которые никогда не смогут быть очерчены четко и ясно» (Nye, 1990: 129). Даже когда жидкости принуждаются соответствовать требованиям логики твердых тел, чьи термины могут быть точно определены, проблема заключается в том, что смысл понятия остается подвижен и нет возможности с абсолютной уверенностью вынести суждение об истинностной ценности высказывания. Несомненно, именно это скольжение, внутренне присущее отношению между понятиями и субъектами, подарило многим феминисткам надежду найти место для множественности и разнообразия внутри аристотелевской модели. Но Иригарэ, хочется отметить, не довольствуется этим метафорическим скольжением в понятии. Ведь она не просто регистрирует дей-

ствующую в метафоре оппозицию «законам равноценности», но и отказывается идти от этого полезного «изъяна» в предикативной логике ради того, чтобы указать, что даже в логике имел место сдвиг от стремления установить четкие дефиниции терминов к анализу отношений между терминами — сдвиг, который, может быть, несет с собой некоторую надежду (Irigaray, 1985a: 107).

В книге «О грамматологии» (Of Grammatology) Деррида утверждает, что языку через посредство письма, всегда наперед сообщается алгебраический, а значит, математический характер (Derrida, 1976b: 295–316). Поскольку в письме видимое означающее всегда отделяется от речи и ее замещает, оно предвосхищает абсолютно нефонетическое, универсальное письмо науки. Как таковое, оно равнозначно смерти речи, т.е. алфавитное письмо и математические теоремы — это смерть у самого истока языка, прежде и внутри речи, так что вся метафизика присутствия и истины, предположительно содержащаяся в речи, оказывается лишь следом. Это еще раз подтверждает скольжение в понятие и неразрешимость языка. Я хочу сразу пояснить, что это также не является позицией Иригарэ и что она работает, по-видимому, в параметрах совершенно иной парадигмы.

Что интересует Иригарэ, так это сдвиг, демонстрируемый некоторыми современными логиками, от анализа терминов (субъектов или субстанций и предикатов) к анализу отношений между терминами — сдвиг, который не нуждается для своей формализации в математиках, пусть даже математическая логика восприняла его как свой собственный проект (Irigaray, 1985a: 107). Таким образом, то, что некоторым феминистским теоретикам кажется неблагоприятным обстоятельством, а именно поворот в среде логиков от предикативной логики к математическому функциональному анализу, на самом деле может в каком-то смысле благоприятствовать теории текучести, хотя лишь благодаря своей трактовке отношений, а не потому что носит математический характер или привносит скольжение в понятие. Разочарование Иригарэ в математической логике возникает лишь с осознанием того факта, что — по крайней мере для Готлоба Фреге (1848–1925) — единственная роль текучести сводится к связке, которая не остается расположенной вне и независимой от терминов, но всегда уже наперед присвоена и инкорпорирована в «конституцию дискурса “субъекта” в виде фигур(ы)» (Irigaray, 1985a: 109). Так же обстоит дело с теоретическими жидкостями чистой математики. Математическая наука теряет отношение к «реально-

сти тел», предполагая движения со скоростями, достигающими бесконечности, которые «физически неприемлемы» (Irigaray, 1985a: 109). Многое здесь зависит от того, что именно подразумевается под «телами» и «реальностью тел»<sup>6</sup>, понятиями, от которых вообще немало зависит, но в общих чертах точка зрения Иригарэ заключается в том, что телесность или морфология, соотносимая с женщинами, носит текучий характер и что возможно создание морфо-логики текучих тел.

Однако, как мы знаем, мы не пользуемся этой возможностью, или мы не делаем этого с мало-мальски выраженной решимостью, поскольку всякая практика и всякое мышление такого рода уже подверглись территориализации под именем патологии и заблуждения. По Фрейдю, женщины проходят первые стадии развития либидо таким же образом — таким же, в смысле, как мужчины (Irigaray, 1993b: 28). Как и мужчины, когда они были мальчиками, девочки выказывают равную (сравнительно с мальчиками) агрессивность на садистически-анальной стадии; причем настолько, что они уравниваются с мужчинами в миниатюре. И загадочным, пугающим для Иригарэ кажется то, что в этом процессе становления «нормальной» женщины так и не обнаруживается никакой вульварной «стадии», никакой вагинальной «стадии», никакой маточной «стадии» (Irigaray, 1993b: 29)<sup>7</sup>. Никто никогда не предлагал обсуждения того, что Иригарэ называет «плацентной экономикой», как критически важного вопроса с точки зрения процесса развития женщины (Irigaray, 1985b: 41). Подобная экономика не только парадоксальна — это текучая негоциация между женщиной и тем, что предстает отчетливо иным, но в рамках экономики различия, которая вновь и вновь производит всё новые формы жизни. Такая логика поражает нас как бессмыслица и заставляет нас содрогаться от одного только произнесения этих слов вслух, точно им нет места в философии, возводящей законы и принципы и остроумящей проникновенным образом. Им действительно нет места.

Тело маленькой девочки, его складки и тайные удовольствия, которые оно ей доставляет, Фрейд не знал и не мог знать. Он мог мыслить только по аналогии — используя логический прием, не требующий различений на материальном уровне. Одно подобно другому, две параллельные линии, которые никогда не пересекаются, между которыми не может быть никакой связи: подобны, но раздельны. Девочка должна иметь нечто, подобное пенису мальчика; тело девочки на этой стадии должно быть подобно телу мальчика, параллель-

но, но без смыкания. Слабость аналогии проявляется в слабости удовольствия девочки от ее эквивалента пениса, ее мелкомасштабного органа. Но аналогия становится также делом социального подчинения, когда происходит *«изменение в женщину»* — изменение, делающееся необходимым не в результате изменений в теле самой девочки, а вследствие перемены в поведении мальчика (Irigaray, 1985b: 30). Он открывает кастрацию, обнаруживает, что имеет то, чего нет у нее, орган, который все время был моделью для ее органа. Какого страха натерпелся бы Фрейд, замечает Иригарэ, «знай» он больше о теле женщины — не только материнское тело, но все ее множественные, многослойные удовольствия: есть две (пары) губ, клитор, влагалище, но есть и больше — слоеная структура ее тела и «особые чувствительные зоны», которые, как некая гроздь, не имеют аналогии с органом мальчика, а значит, никак не могут быть «познаны». С этой точки зрения *«маленькой девочки не бывает (и никогда не будет)»* (Irigaray, 1985b: 48).

Но даже и так — вследствие закона аналогии, как и закона трансцендентального означающего/означаемого, Закона Фаллоса, — он(а) диагностируется как нечто непонятное и патологическое, он(а) остается «изъяном, нехваткой, отсутствием, вне системы репрезентаций и саморепрезентаций, принадлежащих мужчине» (Irigaray, 1985b: 50, 52). В своем желании быть им, быть подобной ему (принцип аналогии), «такой же» (принцип непротиворечия) он(а) страдает завистью. Здесь Иригарэ утверждает, что Фрейд выказывает полную слепоту, даже не подумав обратить внимание на «незавидность» положения, в которое ставит вас мать-природа, награждая только одним половым органом (Irigaray, 1985b: 52). Скорее, по схеме Фрейда, «ее» нехватка, ее зависть — вот что делает его орган ценным. «Женская фетишизация мужского органа и впрямь должна быть незаменимой поддержкой его стоимости на сексуальном рынке» (Irigaray, 1985b: 53).

Все это подтверждает наши подозрения насчет самого знания. Философ покидает платоновскую пещеру, однако возвращается, чтобы подтвердить свое знание и свою идентичность, чтобы привести в порядок тени-образы, воспроизводимые в чувственном (пещерном) мире, который представляет мать (Irigaray, 1985b: 342–349). Иригарэ пишет: «Так что мужчины жили в этой пещере с детства. С начала времен. Они никогда не покидали этого пещерного пространства, или места, или топографии, или топологии... Пещера — это изображение чего-то всегда уже наличного, изначальной матрицы/матки,

которую эти мужчины не могут представить, поскольку они скованы цепями, мешающими им повернуть свои головы или гениталии к дневному свету» (Irigaray, 1985b: 244).

И само собой разумеется, что лишь в случае, если «мужчина» освобождается из этой пещеры, оставив позади все артефакты (те самые цепи), все следы чувственного мира, в котором он жил в недрах пещеры, только тогда он получает способность мыслить божественными помыслами (Irigaray, 1985b: 339). Но даже в пещере мужчины подстраиваются — не под мать, конечно же, и даже не под пещерную топографию, а в соответствии с трансцендентным законом Отца. Мужчины — это «вечно застывшая», «фиктивная репрезентация повторения, ведущего к созерцанию Идеи и больше никуда» (Irigaray, 1985b: 249).

Странно, но пещеру нельзя обследовать: они просто сидят. «Наклонив головы вперед, выкатив глаза, выравняв гениталии, застыв прямою линией. Фаллическое направление, фаллическая линия, фаллическое время, спиной к истоку (*hystera*, исток, который позади них — дневной свет)» (Irigaray, 1985a: 245). Платоновский исток — это свет, и он слепо обволакивает и окружает, производит, обеспечивает и допускает все и всяческое представление. Даже огонь в пещере — не ради тепла, а служит лишь *аналогом* солнца. Ибо первичная функция пещеры, отмечает Иригарэ, — это «раскрытие, увеличение, устроенные сцены представления, мира как представления» (Irigaray, 1985a: 255). Что удерживает узников, что удерживает их внимание? Проекция, явленная на стене перед ними, сама иллюзия того, что простое напоминание об истоке (дневном свете, солнце, благе) — то же самое, что и повторение самого истока: «Все в этом цирке укрепит слепящую ловушку. Фетиши-вещи, занавес, экран, покровы, веки, образы, тени, фантазии — все это длинная цепочка барьеров, чтобы перехватить, отфильтровать, просеять всемогущее сияние, заморозить и защитить, прикрыть глаза, но вместе с тем показывая и напоминая, даже из-под подобных масок, свою причину и конечную цель. Взгляд схватывается кольцом светящейся и бесконечно отдающей слепоты. Слепящую орбитой» (Irigaray, 1985a: 256).

Таким образом, даже в пещере симметрия, определенный строй и обрамление, выстраивающие здравый смысл, уже стремятся навязать необходимость определенных эффектов — эффектов Идеи, которая «направляет, превосходит и гарантирует дискурс» (Irigaray, 1985a: 258).

Узников и их положение связывает с философом (Платоном) и его учениками (нами) утверждение, что «они подобны

нам», что они все видят одни и те же вещи, и если они вообще заговорят, то лишь для того, чтобы согласиться, что видят они нечто сущее; доказательство, что аналогия управляется принципом тождества. Внутри пещеры стандарт суждения — вопрос о «пропорциях более или менее верного отношения к тождественности (Идеи)» (Irigaray, 1985a: 262), чьими пропорциями определяется, что все образы, отражения и дубликаты — это хорошие копии Идеи. Все это возможно, поскольку, как представляет это Платон, сама пещера девственна в отношении истоков и нема в отношении голоса; а именно, пещера/матка — не исток, но лишь отражающая поверхность, на которую проецируются трансцендентные истоки из-за рукотворной стены, окружающей пещеру в платоновском делении и умножении, в безмолвии театра, где мужчины слышат, как сами говорят одно и то же.

Однако, когда обитатель пещеры вынуждается выйти из нее на свет Отца, становится ясно, что все в пещере было лишь проекцией, которую надлежит забыть, чтобы вспомнить нечто более истинное. Так никогда и не сомкнуться разрыву между привлечением Солнца и притяжением «Земли». И вывод Иригарэ: «Ибо господство Бытия требует, чтобы всё, что было определено — *в сфере тождественности* — как “плюс” (истинное, верное, ясное, разумное, понятное, отцовское, мужское...), должно поступательно одерживать верх над своим “иным”, своим “различным” — своим различием — и, когда доходит и до этого, над своим негативом, своим “минусом” (фантастическое, вредное, темное, “безумное”, чувственное, материнское, женское...). Наконец торжествует фикция простого, неделимого, идеального истока. Трещина, имеющая место в начале, в пору первобытных соединений, стирается в единстве понятия» (Irigaray, 1985a: 275).

Из-за необходимости забыть ее — не помнить об этой матке/матрице (то, что ускользает от действия Идеи) иначе как о проекции и отражении Солнца, — женщина определенно не имеет никакого доступа к «возвышенным кругам тождественности» (закон непротиворечия) и «умозрительным вершинам» (трансцендентальное означающее/означаемое). И все же, чтобы подтвердить ее ценность в свои звездные моменты и поскольку она есть (меньший) аналог мужского пола, женщина стремится подняться над чувством, городскими новостями или простым мнением (Irigaray, 1985a: 342). Но она не может. Не может, потому что считается симулятивной и, значит, не может принимать участия в порядке здравого смысла.

Жиль Делёз также размышляет об этом в своем эссе «Платон и симулякр» (Plato and the Simulacrum) (Deleuze, 1990b). Настоящая цель платоновского деления в диалогах, как и в пещере, утверждает он, — отобрать одного из претендентов (на истину), поместив их в структуру оппозиций. Это должно отделить чистое от нечистого, подлинное от неподлинного, иными словами, испытать на тождественность и подобие и исключить то, что не проходит испытания (Deleuze, 1990b: 254). Копии «авторизуются подобием» Идеи, так что их действие полностью включается в систему представления. Их притязания — по аналогии и под управлением принципа тождественности, а значит, в качестве внутренних и духовных — соответствуют Идеи. Напротив, симулякры — это ложные претенденты, «испорченные непохожестью», чье притязание имеет чувственный характер, а значит, «делается снизу, посредством агрессии, инсинуации, подрыва», направлено «против отца» и не проводится через Идею (Deleuze, 1990b: 256, 257).

Хотя воспринимающая материя и может, по Иригарэ, достичь красоты, благости, умопостигаемости, когда покоряется оттискам формы, Идеи, она способна сделать это лишь на очень убогом уровне, «ниже самореализации отпечатка» (Irigaray, 1985a: 343). Так мы в контексте философии и общества встречаем то, что, очевидно, является общей проблемой женщин. Они запутаны, теряются, не знают, что им делать со своими жизнями. Это происходит оттого, что они не знают своего определения, репрезентации и отношения к другим, поскольку остаются неустойчивы в отношении Идеи. У них нет меры, потому что нет пределов и пропорций, которые должны быть соотнесены с Идеей. Короче говоря, как формулирует Делёз, «симулякр есть образ, не имеющий подобия» (Deleuze, 1990b: 257), и женщина, считаем мы, и есть подобный образ.

Все, что Делёз говорит о характере симулякров в диалогах Платона, укладывается в иригаровский анализ Другого, женщины. Вот что он пишет: «Симулякр строится вокруг несоответствия, различия; он интериоризирует непохожесть. Вот почему мы не можем больше определить его даже по аналогии с моделью, действующей в копиях, — моделью Тождественного, откуда выводится похожесть копии. Если все же у симулякра есть какая-то модель, то она иная, модель Иного, откуда вытекает интериоризованная непохожесть» (Deleuze, 1990b: 258).

Что симулякр предполагает измерения, глубины, расстояния, которые не покоряются наблюдателю (Отцу) и не дают

ему установить господство над собой, неудивительно. Их разнородность, их стихия различия, их сексуальное различие, их безумие, затягивание зрителя в свое течение, их беспредельность — все это сообщает симулякрам тот же вид, что и у работ художниц, о которых говорилось выше: чистые, беспредельные, становящиеся — они аномичны. «Ибо чувственное, — отмечает Иригарэ, — никогда не возвысится до совершенства отпечатка [формы]» (Irigaray, 1985a: 342). Женщины не знают своего определения, не знают меры и предела, не только потому, что модель тождественности вернется к нижним областям «подделок» лишь по приказанию Отца, но также из-за того разреза, разрыва, каковым и самый совершенный образ вырезывается из материи, которая сама есть «подрыв глубин, искусное избегание равноценности, предела, Тожественного или Подобного: она всегда и больше, и одновременно меньше, но только не равняется» (Deleuze, 1990b: 258).

Делёз заботится о том, чтобы низвергнуть платонизм и превознести симулякры, отстоять их права против изображений и копий, утвердить позитивную силу симулякра, который отрицает оригинал и копию, модель и репродукцию. Пересекаясь здесь с Делёзом, Иригарэ заключает, что в конечном счете никто уже не может представить даже модель другого, ибо «женщина продолжает существовать, она все время расстраивает его работу, отличаясь и от оболочки и от вещи, и создает бесконечный интервал, игру, волнение или беспредель, который разрушает перспективы и пределы этого мира» (Irigaray, 1993b: 122). Это ее обращение к себе самой как позитивному элементу, и это беспокоит мужского субъекта, мешая ему выпрямиться.

Для Делёза (следом за Ницше), даже с учетом той степени, в какой пещера/матрица была колонизована Идеей и ее проекциями, за каждой пещерой открывается еще одна, более глубокая, за каждым так называемым основанием — бездна, в которой Отец более не может признать себя (Deleuze, 1990b: 263) и о которой у него нет мифов, могущих послужить основаниями (Deleuze and Guattari, 1987: 237). Эта еще более глубокая пещера — не миф, не аналогия; она реальна, хотя и виртуальна. Делёз называет ее становлением. Становление не производит ничего, кроме самого себя. Мы попадаем в западню ложной альтернативы, если говорим, что можно либо подражать, либо быть. Реально, как утверждает Делёз, — само становление: блок становления, а не гипотетический фиксированный термин (как женщина), через кото-

рый проходит становящееся. Необходимо пояснить: у становления нет субъекта, отличного от него самого; но также нет и термина, поскольку его термин в свою очередь существует лишь воспринятым в другое становление, в котором он играет роль субъекта и которое сосуществует, образует блок с первым (Deleuze and Guattari, 1987: 268). Каждый глобальный, логический субъект, можно сказать, состоит из тысячи крошечных субъектов.

Для Делёза становление — не женщина; становление — не эволюция, берущая начало в матрице/матке; становление — не аналогия посредством сериализации и не аналогия переменных по отношению к структуре; это не движение от рода к виду посредством уточнения различия. Скорее, становление — это толпотворение, стайный феномен, процесс, предполагающий союзы, симбиоз, распространение заразы и «плесень слизистой [mucosité]», как иногда его называет Иригарэ. Чтобы его «услышать», говорит она, требуется больше, нежели приученность к хорошим формам, нужен своеобразный отказ от узнавания и от приличия, чтобы человек услышал: «Что он непрерывен, сжимаем, расширяем, вязок, проницаем, диффузен... Что он меняется — по громкости и силе, например, в зависимости от степени нагрева; что в его физической реальности это определяется... движениями, происходящими от квазиконтакта двух единств, с трудом определяемых как таковые» (Irigaray, 1985b: 111). Ключевой термин — «единства, с трудом определяемые как таковые». То есть ищет ли Иригарэ понятие, такое, как «текучесть», для выражения «физически реального», или же она хотела бы обрушить язык в чисто телесную текучую диффузию?

В «Логике смысла» (The Logic of Sense) Делёз привлекает наше внимание к концепции становления в детской сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1978). Проглатывая и выпивая различные печенья, напитки и даже растения, Алиса то уменьшается в размерах, то вырастает. Она становится больше, чем была, но также и меньше, т.е. одним махом Алиса становится больше, чем была, но меньше, чем будет (Deleuze, 1990b: 10). В этом плане для становления вообще характерно то, что оно избегает настоящего, определимого как дискретное «сейчас», поскольку не может поддерживать разграничений между прежде и после, прошлым и будущим, больше и меньше, активным и пассивным, причиной и следствием. В этом понятии становления одновременно утверждаются два смысла, что позволяет избежать отождествления и идентичности, которая, как свидетельствует Иригарэ, фиксируется язы-

ком, поскольку язык ограничивает и измеряет и таким образом фиксирует качества, так что отныне малое *есть* «малое», большое *есть* «большое», поскольку каждое воспринимает действие Идеи (Deleuze, 1990b: 10).

Саму Алису автор заставляет вновь и вновь обдумывать эту ситуацию: «Может, это я изменилась за ночь? Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я! Но если это так, то кто же я в таком случае? Это так сложно... И она принялась перебирать в уме подружек, которые были с ней одного возраста. Может, она превратилась в одну из них?» (Carroll, 1978: 35–37)<sup>7</sup>.

Но поскольку есть другой язык, тот, что выражает движения и становления, тот, что живет ниже Идеи или позади них, есть также и язык становления — язык парадокса, в который погружается Алиса. Подобный парадокс, согласно делёзовскому анализу, — это то, что разрушает здравый смысл, понятый как единственный и неповторимый, а в конечном счете разрушает и здравый смысл в значении приписывания кому-либо фиксированной идентичности. И с учетом роли Алисы для мысли Делёза неудивительно, что становления-женщиной имеют особую предваряющую силу (Deleuze and Guattari, 1987: 248).

Иригарэ особо ставит под вопрос и очевидно отвергает делёзовское понятие «становления-женщиной». Она не против стаи или толпы, т.е. понятия множественности, которое так важно для делёзовской концепции становления, но ее беспокоит, что без предварительного переосмысления различия между полами женские удовольствия окажутся заблокированными или приуменьшенными в погоне за множественностью (Irigaray, 1985a: 140–141). Иными словами, какой в феминизме смысл, если он не ставит на первое место утверждение полового различия? Ведь девочка, как утверждает Иригарэ, имеет сексуализованное тело, отличное от тела мальчика, задолго до эдиповской стадии: вот тело, которое должно быть артикулировано для женщин, а понятийная множественность представляется ей нейтральной в отношении полового различия. Видимо, поэтому Иригарэ возражает и против концепции тела без органов, и против выдвинутого Делёзом и Гваттари в «Тысяче плато» (Thousand Plateaus) утверждения, что становление-женщиной — это ключ ко всем другим становлениям, что оно имеет особую предваряющую силу (Deleuze and Guattari, 1987: 277). Для Иригарэ тело без органов не более чем иллюстрация исторического положения женщины — никакой единичный орган не господствует в ее теле, а значит,

никакое удовольствие не принадлежит ей специально, так что становление-женщиной — самонадеянная фантазия, фантазматическая позиция, выгодная для мужского субъекта, который снова пытается дополнить свое собственное удовольствие. Иными словами, она считает становление-женщиной еще одной попыткой присвоения мужчиной тела женщины. Это серьезная критика, с которой необходимо разобраться.

Много было высказано толкований (и не всегда позитивных) признания Делёзом и Гваттари того, что женщинам нужно продолжать «вести молярную политику с прицелом на отвоевание своего собственного организма, своей истории, своей субъективности» (Deleuze and Guattari, 1987: 276). Но много ли внимания выпало строкам чуть ниже (если их вообще заметили): «Но это *опасно* — ограничивать себя таким субъектом, который не функционирует, не высушив источника или не остановив потока» (Deleuze and Guattari, 1987: 276). Что это означает? Что опасного в молярной субъективности? Полное рассмотрение этого заявления не уместилось бы в этой главе. Однако здесь можно привести ряд предварительных соображений. Мы видели, что как Иригарэ, так и Делёз ищут логику, которая проходит через дуализмы, построенные языком, а также социальными и юридическими институтами. Для Делёза выполнение этой задачи сводится к созданию концепции отношений, которые соединяют термины, однако остаются независимы от них: отношений, которые никогда не смогут быть абсорбированы в термины, ими соотносимые, и которые могут изменяться сами, не изменяя терминов (Deleuze, 1991a)<sup>9</sup>. Делёз настаивает на этом, чтобы гарантировать, что мир не характеризуется как замкнутая тотальность, но остается тем, что сам он называет открытым целым — гарантирующим превращение, творчество и различие.

Иригарэ также выражает озабоченность по поводу тотализации, которая наперед определяет все свои отношения: она отмечает, что даже в логике «всё» система «заранее предписывает “не-всё” каждого установленного отношения в отдельности», отсюда роль всеобщего квантификатора — вмещать отношения в «границы идентичности форм(ы) синтаксиса» (Irigaray, 1985a: 108). Однако Иригарэ, очевидно, останавливается перед понятием открытого целого, отвергая его на том основании, что оно может наперед исключить любое установление ценностей для терминов или отношений. Вместо концептуализации отношений как независимых от терминов и вместо концептуализации мира как открытого и меняющегося Иригарэ сохраняет эссенциалистскую (в плане отношений) и

тотализующую парадигму, даже несмотря на то, что настаивает на текучести. Это накладывает тяжелое бремя на понятие текучести, поскольку оно должно оказаться избыточным с точки зрения формы, как и вечно неустойчивым по природе в пределах замкнутой системы, движущейся к энтропии.

Трудность, связанная с таким подходом (не говоря о постоянно подстерегающих обвинениях в половом/гендерном эссенциализме, который эта позиция не должна влечь за собой — и на самом деле не влечет), может быть сформулирована следующим образом: «Точнее говоря, недостаточно создать логику отношений, признать права суждений отношения как самостоятельную сферу, отличную от суждений бытия и атрибуции. Ибо ничто пока не мешает отношениям, как они открываются в союзах (теперь, итак и т.д.), остаться подчиненными глаголу “быть”» (Deleuze and Parnet, 1987: 56–57).

Эта трудность, сформулированная Делёзом, в таких же выражениях обозначается и Иригарэ, утверждающей, как мы видели, что текучесть сводится к глаголу-связке, который сначала выделяется процессом формальной символизации. Итак, различие между двумя подходами лежит, по-видимому, в следующей философской позиции: подчинено ли множественное единству бытия или же множественность присутствует в каждой вещи, свободная от единства, хотя и не сводится при этом к хаосу?

Я все время отмечала здесь, как Иригарэ указывает, что девочка обладает сексуализованным телом, отличным от тела мальчика, до эдиповского вмешательства. Делёз и Гваттари сосредоточивают свое обсуждение становления-женщиной на маленькой девочке, доэдиповской девочке Алисе, как раз чтобы отметить эту мысль: что тело девочки крадетсЯ у нее и что это происходит «первым делом»: «Перестань вести себя так, ты уже не маленькая девочка, ты не мальчишка и т.д. Первым делом крадетсЯ становление девочки, чтобы навязать ей историю или предысторию. Затем приходит черед мальчика: и для него тоже фабрикуетсЯ теперь противостоящий организм, *господствующая* история, но уже с использованием девочки как примера, указывая на девочку как предмет его желаний» (Deleuze and Guattari, 1987: 276, выделено мною).

Эдипов комплекс строитсЯ; мальчик строитсЯ на основании устройства девочки. Для переартикуляции становления девочки, прежде чем ее тело было у нее украдено, требуется, с точки зрения Делёза и Гваттари, «анорганизм тела» (Тело Без

Органов), восстановление становлений. По Иригарэ, юридически и социально девочка должна определяться девственностью: это должно быть гарантировано как право (Irigaray, 1993a: 86). Онтологически, как утверждают Делёз и Гваттари, девочка определяется не девственностью, а серией отношений, подразумевая под этим, что девочка или женщина — не какое-то отсутствующее присутствие, поскольку в их логике нет молярного термина, которым она могла бы быть измерена (Deleuze and Guattari 1987: 276).

Это разногласие здесь невозможно разрешить; сомнительно, что оно вообще может быть разрешено. На самом деле, феминисткам следует остерегаться пренебрегать социальной политикой Иригарэ ради концептуальной свободы. И все же никуда не деться от того, что практики женщин, пусть становления и превращения не знают никакого логического или аналогического строя, часто провоцируют женщин на проникновение в природу множественности и различия, а обе эти вещи необходимы для избежания определения идентичности, которое ограничивает, отмеряет и фиксирует качества как сущности. Однако, как особо отмечает Иригарэ, пространство *логоса* требует фиксированных идей, чье отношение к чувственно воспринимаемым вещам остается чисто теоретическим. С этой точки зрения, т.е. с точки зрения формализации законов, установленных *логосом*, матрица/матка не обладает ни сознанием, ни памятью, ни языком (Irigaray, 1985b: 340). Как следствие, нет доступа к платоновской пещере и ее мудрости; *логос* не предоставляет пространства, в котором могут быть услышаны лепет и бормотание того, что остается ниже уровня отпечатка.

Но «когда наши губы говорят вместе», замечает Иригарэ, речь как раз и идет о том, чтобы поставить под вопрос это понятие подобного и ускользнуть от *логоса*. Она пишет: «Не очень-то я понимаю слово “подобно”. А вы? Подобно в чьих глазах? в каких аспектах? по каким стандартам? по отношению к какому третьему?» (Irigaray, 1985a: 208). На самом деле, так и не найдя в себе способности судить о том, что нечто подобно чему-то другому, Иригарэ настаивает, что единичное, единственное слово в буквальном смысле произноситься не может. На уровне языка становление утверждается утверждением «нескольких голосов», которые не говорят один подобно другому, но говорят «несколькими способами», так что слова до бесконечности отдаются эхом между некоторым Ты и некоторым Я, которых тоже «сразу несколько» в одном (Irigaray, 1985a: 209). В языке все доносится отовсюду, и доносится все

сразу; это язык, который выражает множественность, который держится, не уступая *логосу*.

Поэтому мне представляется весьма важным проследить мысль Иригарэ о том, что касается концептуализации физической реальности как не стоящей на службе у эдиповской семьи, религии, государства, а может, и как не телесной даже, а в виде разработки нескольких голосов, нескольких смыслов и нескольких самостей; и также рассмотреть делёзовскую концепцию множественности: агрегаты, сборные устройства, конфигурации скоростей и интенсивностей. Эти дистрибутивы состоят из телесных действий и страстей, из смешивающихся и реагирующих друг на друга тел, но это еще не все. Есть также и более сложные уровни организации, семиотические режимы знаков, которые являются формализацией выражения, меняющейся в зависимости от агрегата, который они выражают (Deleuze and Guattari, 1987: 104). Итак, не существует никаких фиксированных тел, застывших подобно обитателям пещеры, а вместо этого — голоса, смыслы и самости, всегда по нескольку; интенсивные линии перспективы, интенсивные векторы, которые суть сборные конструкции, производящие миноритарные группы: угнетенных и запрещенных, восставших и оставшихся на обочине, анонимных, вставших вне или против правил. Как это все охватить?

Мы можем, вероятно, начать с отмежевания своей позиции от аналогии, ее принципов, определяющих серию, ее структур, содержащих переменные. Ясно, что Иригарэ стремится освободить женщину от назначенной ей роли выродившегося или патологического элемента в мифической структуре. В потоке становления «мы текучие, светящиеся существа, состоящие из волокон» (Deleuze and Guattari, 1987: 249). В этом смысле становления — это множественные, текучие, волокнистые, ризоматические, светящиеся — не просто отражающие свет, но самих себя — жилы. Представьте, говорит Делёз, как квадрат вырезается из круга, круг из сферы, сфера вырезается из какой-то пятимерной формы, пятимерная форма — из шестимерной (Deleuze and Guattari, 1987: 251). Затем представьте плоскость, поверхность, разрезающую все эти измерения, пересекаясь со всеми этими конкретными формами. Этот план консистенции совершенно не «подобен» платоновской серийной аналогии, начинающейся с огня в пещере и кончающейся солнцем. Он далеко не «подобен» структуре, выстраиваемой ее собственными переменными. Эта поверхность такова, что в ее плоскости все различающееся выражается однозначно, так

что именно однозначность не дает ему распасться. Не субстанция, форма или Идея, но однозначная открытая плоскость, прорезающая бесконечное количество измерений, бесконечность модификаций, которые тем не менее являются частями друг друга в плоскости жизни (Deleuze and Guattari, 1987: 254).

Это самость. Это тело. Это текучие, светящиеся плоскости консистенции, становлений-женщиной, -ребенком, -животным, но также становлений-элементарным, -клеточным, -молекулярным, -невосприимлемым. Эти становления вызывают в памяти мир Анны из повести Клариссы Лиспектор. Не это ли «более утонченная жизнь мира»? Утонченность, сказывающаяся в чудовищных стихийных цветах, сочащихся стихийных устрицах, молекулярном отвращении, невосприимчивая россыпь желтизны в траве — утонченная, молекулярная жизнь — текучие структуры — взамен застывших тел. В смысле становления-женщиной все эти превращения в плоскости консистенции никоим образом не аналогичны женщине фаллократических и гетеросексуальных институтов — семьи, религии и государства. Сделать становление-женщиной аналогом означало бы (ре)презентацию истока в виде солнечного света, (вос)производство гетеросексистской структуры Отца.

Становление-женщиной в плоскости консистенции агрегата — это производство молекул, пересекающих всю плоскость, так что тело женщины не может быть у нее украдено, чтобы сделать из него основу, на которой и исходя из которой мужчина мыслит, действует, живет. Становление-женщиной делается застывшим, подвергаясь стабилизации и территориализации, когда, как это явственно заметила Иригарэ, девочка становится примером кастрации для мальчика: тогда тело девочки и тело мальчика организуются вокруг кастрированного органа девочки и угрозы кастрации для мальчика. Становление-женщиной любого «молярного» мужского или женского существа, т.е. культурно вписанной самости или тела, в таком случае оказывается вопросом возвращения тела, уже конституированного кастрацией, а может, и перехода к тому, что Делёз и Гваттари называют Телом Без Органов, — телу, которое *не* организовано кастрацией или ее угрозой.

Тело Без Органов в плоскости консистенции не определяется ни отношениями аналогии, ни деградациями мифа; скорее, это жизнь движения и покоя, скорости и медлительности относительно измерений, им прорезаемых. В становлении-

женщиной сквозь плоскость консистенции «она предстает абстрактной линией», пишут Делёз и Гваттари, «или линией перспективы» (Deleuze and Guattari, 1987: 276–277). Несколько ошеломляющий результат такого рода мышления — множественное и многомерное тело, агрегат, состоящий из множества сексуальных сил, множественность поведений для всех становлений, протекающих между мощными, застывшими телами, образованными аналогией. Женщина как становление, таким образом, аномична: против и за рамками правила, принципа, структуры. Ее молекулы — сильнейшая зараза, распространяемая симбиозом и «плесенью». И если мы успешно справимся с задачей депатологизации всего, связанного с женщиной, построив логику и язык текучести, тогда все эти слова, которые столь вульгарны, поскольку выражают тело женщины — маточное, вульварное, клиторальное, вагинальное, плацентное или самосветящееся тело женщины, — могут впервые включиться в наше знание.

## Примечания

Тема этой главы оформилась в результате конференции, состоявшейся в Brock University (Онтарио, Канада) в ноябре 1992 г. Приношу благодарность Дэвиду Гойкоэча, организатору конференции, за предложенную тему и разрешение напечатать фрагменты этой главы в сборнике материалов конференции.

<sup>1</sup> Уитфорд критикует узкое буквалистское прочтение Иригарэ как эссенциалистки и связывает морфологию Иригарэ с «задачей трансформировать общественный договор» (Irigaray, 1991: 173).

<sup>2</sup> Чантер предлагает сложное и многостороннее прочтение, не только учитывающее традицию феминистских прочтений Иригарэ, но и пытающееся позиционировать творчество Иригарэ в терминах философской традиции, с которой имеет дело сама Иригарэ, особенно де Бовуар, Гегеля, Ницше, Хайдеггера, Левинаса и Деррида.

<sup>3</sup> Так, мы находим следующий раздраженный ответ Иригарэ на вопрос Алисы Жардин, заданный в «Je, Tu, Nous: К культуре различия» (Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference, 1993a): «Так же ли вы убеждены сейчас, как были в 1974, когда вышел в свет “Speculum”, что введение женского тела в мужской корпус представляет собой существенный компонент стратегии?»: «Слыша подобные недоразумения насчет этой книги, начинаешь думать, как, интересно, перевели “Speculum” в Америке... Но помимо перевода, мне думается, есть и другие причины для этих недоразумений. Подозреваю, что одна из них — сведение факта к слуху и мнению со стороны тех, кто на самом деле не читал текста. Так, “Speculum” не может предлагать внедрения “женского тела” в мужской корпус, поскольку женское тело всегда фигурировало в мужском корпусе... Такое

исследование пытается предложить женщинам некоторую морфо-логику, подходящую для их тел» (58–59). Поучительно, что никто, кажется, не попытался разобраться с этим вопросом.

<sup>4</sup> Иригарэ обсуждала философскую и политическую работу социальных активисток, таких, как участницы Milan Women's Bookstore Collective, считая ее центральной для проекта женщин, развивающих идеи автоаффекции и самопредставления женских тел. См.: «Больше женщины, чем мужчины», интервью с Луизой Мураро (Irigaray, 1993a: 93–99).

<sup>5</sup> В одном примечании Иригарэ пересматривает статус метафоры и высказывается в том смысле, что действующие в метафоре законы равноценности (одна вещь подобна другой) проблематичны (Irigaray, 1985a: 110).

<sup>6</sup> Хотя определение этих терминов, очевидно, имеет центральное значение для тезиса настоящей статьи, я не думаю, что определить их так просто. Конечно, как показала Джудит Батлер, Иригарэ отстаивает убеждение, что женское оказалось выброшено за рамки логической и лингвистической системы как ее «нетематизируемая материальность» (Butler, 1993: 42). Однако неоднократные ссылки Иригарэ на «физическую реальность, которая продолжает сопротивляться адекватной символизации и/или которая означает бессилие логики» (Irigaray, 1985a: 106–107), наводит на мысль, что иригаровская концептуализация тел скрывает нечто большее, чем некое непризнанное основание (даже такое, которое квалифицируется как отсутствующее присутствие). Анализ Иригарэ Мерло-Понти в «Этике полового различия» («An Ethics of Sexual Diggerence», 1993b), хотя и осуждает привилегию, отданную им зрению, тем не менее подхватывает его призыв к возвращению к додискурсивному опыту. Мне кажется, ее понятие «текучей физической реальности» связано с подобными позитивными жестами.

<sup>7</sup> Здесь я должна отметить, что само понятие «стадии» предполагает некую статичную и застывшую экономику. Возможно, потребуется переопределить понимание стадий в терминах становления; например такой термин, как процесс, мог бы здесь оказаться более уместным.

<sup>8</sup> Вдобавок к непрерывным размышлениям Алисы по поводу своей идентичности она обнаруживает, что от нее ускользают определенные аспекты ее прошлого. Например, всякий раз, как она пытается прочесть на память стихотворение, оказывается, что слова поменялись, и она также предается некоторым парадоксальным прочтениям — например, когда Мышь-Соня восклицает «прохвост» в заключение своей «длинной и грустной истории», Алиса переспрашивает: «Про хвост?» (Cagoll, 1978: 52–53).

<sup>9</sup> В своей книге о Юме «Эмпирицизм и субъективность» («Empiricism and Subjectivity», 1991a) Делёз ратует за эмпирицистское понимание отношений как внеположенных и независимых от своих терминов, поскольку оно обеспечивает возможность как практической, так и моральной деятельности (р. 32). Отрицая, что отношения выводятся из терминов, Юм также предоставляет возможность отрицать понимание мира как замкнутой тотальности. Похожую мысль Делёз высказывает и в книге «Ницше и философия» («Nietzsche and Philosophy», 1983), где она иллюстрируется понятием «броска костей» (р. 26–27).

## Литература

Benhabib S. *Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance // Feminist Contentions: A Philosophical Exchange* / Ed. L.Nicholson. New York: Routledge, 1995.

Butler J. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. New York: Columbia University Press, 1987.

Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge, 1993.

Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. London: Octopus Books, 1978.

Chanter T. *Ethics of Eros, Irigaray's Rewriting of the Philosophers*. New York: Routledge, 1995.

Deleuze G. *The Logic of Sense* / Trans. by M.Lester; ed. C.V.Boundas. New York: Columbia University Press, 1990b.

Idem. *The Fold: Leibniz and the Baroque* / Trans. T.Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993a.

Idem. *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature* / Trans. C.V.Boundas. New York: Columbia University Press, 1991a.

Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* / Trans. by R.Hurley, M.Seem, H.R.Lane. New York: Viking Press, 1987.

Deleuze G., Parnet C. *Dialogues* / Trans. H.Tomlinson, B.Habberjam. New York: Columbia University Press, 1987.

Derrida J. *Of Grammatology* / Trans. by G.C.Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976b.

Fuss D. *Essentially Speaking*. New York: Routledge, 1989.

Grosz E. *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Sydney: Allen and Unwin, 1989.

Irigaray L. *This Sex Which is Not One* / Trans. C.Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985a.

Idem. *Speculum of the Other Woman* / Trans by G.C.Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985b.

Idem. *Sexual Difference // French Feminist Thought: A Reader* / Ed. T.Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Idem. *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference* / Trans. A.Martin. New York: Routledge, 1993a.

Idem. *An Ethics of Sexual Difference* / Trans. by C.Burke, G.C.Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1993b.

Jardine A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Juno A., Vale V. (eds.). *Angry Women // Re/Search*. Vol. 13. San Francisco: Re/Search publications, 1991.

Lispector C. *Love // Family Ties* / Trans. by G.Pontiero. Austin: University of Texas Press, 1972.

Moi T. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.

Nietzsche F. *On the Genealogy of Morals* / Trans. W.Kaufman. New York: Vintage Books, 1969.

Nye A. *Words of Power: A Feminist Reading of the History of Logic*. New York: Routledge, 1990.

Schor N. *This Essentialism Which is Not One: Coming to Grips with Irigaray // Differences*. 1990. No. 1:2. P. 2.

Whitford M. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. New York: Routledge, 1991.

Фелски предлагает широкий обзор дискуссий вокруг различных определений эстетики и феминизма и анализирует трудности, связанные с определением области применения и границ различных эстетических концепций. Начиная с рассмотрения поднятого феминизмом вопроса о ценности канонов «великого искусства» и суждений о женском искусстве, обусловленных понятием гения, созданным мужчинами, она спрашивает, существует ли эстетика, способная объять все разнообразие женских художественных практик. Она подвергает сомнению возможность объединения всего женского искусства как искусства феминистского, а также роль авангарда в современном искусстве. Она доказывает, что феминизм не может отбросить эстетику и должен прийти в согласие с представлением об (относительной) независимости искусства, а также с присутствием негативной эстетики в современном искусстве. Фелски считает понятие постмодернистской паразэстетики продуктивным, поскольку оно подчеркивает текстовый характер произведения искусства, однако автор также признает, что дискуссия вокруг паразэстетики создала прецедент понимания гендера и эстетики без феминизма. Помимо прочего, Фелски критикует феминисток, которые слишком верят в подрывной характер формального новаторства, поскольку это не соответствует целям общественных и политических преобразований феминизма. В заключение она выступает за более адекватное освещение феминистских проблем восприятия искусства в его институциональном контексте — галереях и музеях — и множественность феминистских подходов, признающих за зрителями право привносить в произведение собственные знания и представления.

*К.Д.*

Рита Фелски

## **Почему феминизму не нужна эстетика и почему он не может игнорировать эстетику\***

Моя неудовлетворенность феминистской эстетикой не идет от убеждения, будто не существует связей между искусством и гендерной политикой. Я скорее считаю, что феминистская эстетика помогает адекватно понимать эти связи. Одним из поводов для такого взгляда стало мое знание долгой истории попыток определить марксистскую эстетику и недав-

---

\* Из: Felski R. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: University Press, 2000. Впервые опубликовано: Brand P., Korsmeyer C. (eds.). *Feminism and Tradition in Aesthetics*. University Park: Pennsylvania State University, 1994. Печатается с разрешения автора.

ней критики этой истории<sup>1</sup>. Феминистская эстетика не привлекала внимания к себе столь систематически, может быть, потому, что феминизм имеет наибольшее влияние на кафедрах английского языка, которые не слишком интересуются глубокими философскими дискуссиями об эстетике. Тем не менее феминистская критика в литературе, искусстве, кино и относящихся к ним областях часто вырабатывает общие утверждения о том, что составляет или не составляет хорошее искусство с феминистской точки зрения. В этом смысле подобные высказывания вносят путаницу в проект феминистской эстетики.

Здесь я развиваю свои взгляды о том, что нам необходимо выйти «за феминистскую эстетику»<sup>2</sup>. Я рассмотрю некоторые релевантные дискуссии критиков в литературе, а также в большей степени в изобразительном искусстве. Больше всего споров может вызвать мое предположение о том, что, хотя феминистская критика и не нуждается в собственной эстетике, она не может себе позволить игнорировать эстетику в целом. На самом деле она просто не может не действовать в области эстетики. Это, на мой взгляд, и будет самым полезным моментом, рожденным постмодернистскими дискуссиями об искусстве как институте.

### **Феминистская эстетика или феминистская эстетика?**

Поскольку в настоящее время существует множество работ по истории искусства, в которой господствовали мужчины, я ограничусь краткими выводами из них<sup>3</sup>. Феминистская критика подробно обсуждала материальные препятствия, ограничивавшие возможности женщин стать художницами. Они включают ограниченный доступ к образованию и формальному обучению, нехватку общественной и экономической независимости у всех, кроме самых богатых, женщин, а также роль различных клик, где господствуют мужчины, и профессиональной элиты в выращивании таланта, влияния, формирования репутации. Тем не менее исключение женщин из искусства никогда не было абсолютным. Всегда существовали женщины-художницы, считают Росика Паркер и Гризельда Поллок, хотя их часто не вписывали в историю искусства<sup>4</sup>. Вместо того чтобы приниматься за трагическое повествование об отсутствии женщин и их невидимости, нам необходимо внимательно изучить специфические обстоятельства, способствующие женскому творчеству или ограничивающие его. Оп-

ределенные культуры, исторические периоды и художественные средства оказываются более благоприятными для женщин-художниц, чем прочие.

Более коварными, возможно, из-за меньшей очевидности, представляются метафоры и мифы о творчестве, которые определяют женщину и художника как взаимоисключающие понятия. Подобные мифы достигают своего апогея в романтических восхвалениях гения. В них творчество становится в самой своей сущности мужским актом, даже если художник парадоксальным образом обладает женскими качествами эмоциональной открытости и чувствительности. Как отмечает Кристин Бэттерсби: «Великий художник представляет собой *мужчину-женщину*»<sup>5</sup>. От романтизма до модернизма и постмодернизма художник становится воплощением идеала подрывной мужественности. Женщины же, наоборот, считаются способными лишь на воспроизведение и подражание, а не на смелое мятежное видение, определяющее великие акты творения.

Восприятие искусства часто закрепляло место женщин на границах эстетики. Гендерные предрассудки пронизывали обзоры мужского и женского искусства и в свою очередь влияли на процессы формирования канонов. Женское искусство, к примеру, в свое время интерпретировалось как выражение границ пола. Трансцендентальные и универсальные качества великого искусства оставались почти по определению за пределами возможностей женщин. Те же женщины, кто добивался успеха и влияния еще при жизни (очевидным примером служит Жорж Санд), часто исчезали из более поздних анналов истории искусства. В них формируется или по крайней мере до недавних пор формировалась мужская родословная в рамках героической терминологии, эдиповой борьбы между поколениями. Поразительным и часто цитируемым примером этого является книга Яна Уатта «У истоков романа» (*Rise of the Novel*). В Англии XVIII в. женщины среднего класса были влиятельными и плодовитыми авторами романов, однако книга Уатта приписывает истоки романа работам трех мужчин<sup>6</sup>.

Феминистская критика по-разному реагировала на эту забывчивость и принижение женского искусства. Как правило, она требовала переосмысления эстетических критериев с самого их основания. Если всерьез воспринимать женское искусство, по-иному начинаешь думать о стилях, жанрах и периодах. Маргинальное положение женщин-художниц вызвано не просто материальными проблемами — нехваткой денег,

образования, ресурсов. Оно также находит свое выражение и укрепляется самим языком, словарем, нормами эстетической оценки. История искусства, следовательно, представляет собой историю мужчин, глядящих на женщин, историю опредмечивания женских тел, которым придаются экзотические свойства в гробницах произведений искусства. Некоторые ученые пришли к выводу, исходя из критики мужской традиции, что феминизму необходимо выработать собственное автономное эстетическое видение. Эта феминистская эстетика будет основана на различительных признаках женского творчества и подрывных подводных течениях традиции по женской линии.

Феминистская эстетика принимает различные формы в зависимости от того, ставится ли ударение на слово «феминистская» или «эстетика». Кристин Бэттерсби, например, в книге «Гендер и Гений: О феминистской эстетике» (*Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic*) защищает идею канона великих женщин-художниц. Хотя она и не дает четкого описания критериев такого канона, нам, очевидно, необходимо переосмыслить ценности и стандарты в оценке значимости произведений искусства. Женские литература и искусство, изобилующие подробностями домашней жизни, женской дружбой и детьми, не вызывали столь же высокого восхищения и почтения, как образы одинокого мужчины, борющегося против природы или общества. Подобные темы считались менее значительными, не универсальными. Феминистская критика способна разоблачить и свергнуть с пьедестала подобные вопиющие выражения мужских интересов и предрассудков. Она может защитить богатство и важность искусства женщин и описать сугубо женские традиции и жанры, в пределах которых искусство это обретает смысл. Таким образом, заканчивая свою книгу, Бэттерсби выступает за качественное отличие женской гениальности, которое может прояснить специфические свойства женского искусства.

Подобная защита женской «великой традиции» часто используется для увеличения количества женщин в обзорных курсах или художественных галереях. В этом контексте она имеет практический смысл. Сколько бы постмодернизм ни старался, что-то незаметно особых признаков исчезновения канонов в будущем. Повседневная дискриминация между крупными и менее значимыми работами представляет собой обычный прием учебной литературы и искусства или приемов управления галереями. Когда людям все чаще не хватает времени, когда они тонут в потоке информации и теряют

уверенность в правилах вкуса, появляется все больше рейтингов, порожденных средствами массовой информации и предназначенных для непосвященных или неуверенных в себе — пятьдесят лучших романов века, сто лучших книг всех времен и т.п. Важно обеспечить представительство женщин в подобных списках и, таким образом, убедительно доказать ценность их работ по художественным, а не политическим основаниям. Необходимо продемонстрировать, почему женское искусство имеет значение для тех, кому важна эстетика, а не только для тех, кто разделяет наши политические взгляды.

В то же время как основа феминистской эстетики такой канон великих произведений, где центральное место занимают женщины, оставляет без ответа ряд важных вопросов. Например, на что опираются критерии, позволяющие отличить великие работы от не столь уж великих работ женщин? Вряд ли таким основанием может стать существующая традиция описания женского искусства. Бэттерсби рисует такую мрачную картину патриархальной в самой своей сути природы истории искусства и критики, что трудно представить себе, как ей удастся отделить критерии и ценности, придающие «женскому» центральное значение, от тех, которые она считает совершенно скомпрометированными традицией. Однако она не предлагает никаких иных критериев. Так же как не выдвигает и реальных аргументов против создания канонов. Некоторые феминистки по крайней мере стараются доказать, что сама идея «шедевра» отдает фаллоцентризмом. В светском обществе искусство приобретает статус священного артефакта и источника истины. Оно становится новой религией, обещающей трансцендентальный опыт при столкновении с подлинной аурой произведения искусства. В этом контексте, выступая за контртрадицию великих женщин-художниц, Бэттерсби не отклоняется от своей линии аргументации, чтобы объяснить, зачем феминизму вообще великое искусство.

Существует второй распространенный подход к феминистской эстетике, в котором феминизм предшествует ей. Любое обращение к художественной ценности вызывает недоверие как знак элитарности и как остаточная приверженность патриархальному мировоззрению. Вместо этого критики восхищаются различными формами творчества как частью их утверждения культуры, где женщина занимает центральное положение. Дневник или письмо теперь считаются более важными, чем сонет или трагедия. Шитье или аранжировка цветов становятся столь же ценными, как и картины «великих мастеров». В действительности подобная позиция часто

приводит не к выравниванию ценностей, а к обращению вспять их традиционной иерархии. Произведения искусства, представляющиеся спонтанными и безыскусными, восхваляются за выражение природы женского творчества, ориентированного на процесс. Напротив, произведения, опирающиеся на структуру, симметрию и управляемую организацию художественного материала, обвиняются в копировании сомнительных черт мужской эстетики, ориентированной на конечный результат. Такая критика стремится обратить вспять искусственность искусства, его независимость и отделение от повседневной жизни, чтобы заново интегрировать его в повседневный опыт.

С моей точки зрения, ни одна из этих позиций не имеет правдоподобного основания для феминистской эстетики. Несмотря на очевидные различия, обе восходят к романтическим идеям о творчестве в искусстве как сияющем выражении души творца. К женскому опыту взывают не просто как к универсальной категории, предполагается, что подобный опыт необходим в каждом произведении искусства. Подобная точка зрения кажется мне неубедительной. Несколько лет назад, к примеру, я посетила Национальный музей искусства женщин в Вашингтоне. У работ, которые там экспонировались, трудно было найти общие признаки. Женщины пишут цветы, но они также создают монументальные скульптуры из металла, постмодернистские коллажи из женских тел и пишут традиционные, технически совершенные, реалистические портреты.

Если подобное формальное и тематическое разнообразие обнаруживается в относительно небольшом количестве образцов современного западного женского искусства, как можно надеяться найти общее основание для произведений женщин, созданных на протяжении веков в разных культурах? Обращение к опыту как к основанию феминистской эстетики недалеко нас заведет только потому, что художественное творчество проходит через условности образности, языка и представлений, которые являются общественными и межсубъектными, а не просто персональными (другими словами, предположение, будто искусство должно отражать личный опыт, само по себе социально обусловлено, это конкретный исторический способ представлений об искусстве). Одно дело требовать отдельного художественного пространства для женщин в рамках кампании против институциональных форм сексизма, и совсем другое дело требовать, чтобы женское искусство свидетельствовало о некоей общей сути «женскости».

Часть трудностей возникает здесь из-за частого смешения женского и феминистского, из-за предположения, что все женщины, будь у них выбор, создавали бы феминистское искусство. Конечно же, ничего более далекого от истины предположить нельзя. Некоторые художницы считают свое искусство и феминизм единым и неразделимым целым. Другие женщины-художницы совсем не считают себя феминистками. А еще одна группа художниц следует феминистским идеям, но защищает ценность своего искусства исходя скорее из эстетических, чем политических оснований, они видят свои работы связанными с работами других художников, а не с жизнью других женщин. Жанетт Уинтерсон, например, выражает свое раздражение по поводу частых прочтений ее работ в терминах автобиографических и лесбийских. Выражая свое восхищение великими модернистскими писателями и поэтами, она настаивает, что «странные, призматические миры» искусства имеют мало общего с гендерной или половой идентичностью тех, кто их создает<sup>7</sup>.

Подверствывание женщин к феминизму заставляет критиков считать, будто любая работа писательницы или художницы должна быть подрывной по своему характеру, и они начинают искать скрытые признаки мятежа и протеста против патриархата. Однако «женскость» не рождается спонтанно, сама по себе, в женских душах; женщины, как и мужчины, приобретают свои представления о гендере в обществе, в котором живут. Художницы могут разделять и выражать чрезвычайно традиционные взгляды на мужчин и женщин. Нет ничего изначально критического или подрывного в женских описаниях женского опыта, хотя в определенных общественных условиях могут возникать и критика, и подрывные действия. Однако эстетическая теория, основанная на свойствах женской души, не может определить, каковы эти условия.

И наконец, ни один из вышеупомянутых подходов не берется всерьез за проблему эстетики. Те, кто выступает за женский канон и женскую гениальность, не задумываются о том, как подобные идеи связываются с образованием и с обусловленными классовыми предрассудками иерархиями вкуса и престижности. Разве все женщины восторгаются работами Артемизии Джентилески? Разве книги Вирджинии Вулф стоят на полке у каждой женщины? Ясно, что нет. Говорят ли картины Фриды Кало или Барбары Крюгер на стене о приверженности к определенной вкусовой культуре? Общественная роль искусства, по Пьеру Бурдьё, тесно связана с игрой различий. Искусство представляет собой один из способов, при

помощи которого конкретные классы и классовые группировки демонстрируют превосходство своего вкуса. Феминистский дискурс об искусстве, очевидно, не свободен от подобных актов различения<sup>8</sup>.

Однако отрицание эстетики как чего-то элитарного или неуместного не представляется оправданным. Феминистки не могут просто так отмахнуться от автономии искусства, которая создается и в акте восприятия, и в акте производства. Когда обычному предмету присваивается подпись и он помещается в художественную галерею, предмет этот приобретает совершенно иной набор смыслов. Теперь посетители галереи интерпретируют его как комментарий к истории искусства, а не как функциональный объект. Лоскутное одеяло на стене галереи — это не только феминистское высказывание, но и эстетическое. Оно вступает в разговор с другими произведениями искусства.

Разумеется, постоянные посетители художественных галерей могут проследить связь между этими одеялами и объектами Марселя Дюшана, но они имеют отношение к специфическому срезу населения по своему классовому происхождению и еще чаще образованию. Феминистские критики, враждебно относящиеся к эстетике, считают это проблемой. Они не любят трудное, авангардное или экспериментальное искусство, потому что оно не является понятным широкой аудитории. В недавней феминистской антологии, к примеру, две писательницы критикуют Мэри Келли и ее известную инсталляцию «Послеродовой Документ» (Post-Partum Document) за таинственность и недоступность. Другая участница антологии доказывает, что авангардное искусство элитарно и патриархально, потому что оно далеко от повседневной жизни<sup>9</sup>. Они, кажется, предполагают, будто феминистское искусство должно быть обращено к каждому. Но, конечно же, ни одна форма искусства не может быть доступна всем. Если произведение искусства перформанса пугает фабричного рабочего, незнакомого с такого рода искусством, то традиционная реалистическая картина способна вызвать смертельную скуку у компьютерщика из Сохо, имеющего диплом по истории искусств. Подобные феминистские обвинения в элитарности свидетельствуют о неизученной ностальгии по искусству, которое обращалось бы ко всем женщинам одновременно (ностальгия, пожалуй, слово неудачное, поскольку такого искусства никогда не существовало). Почти не прослеживается попыток разобраться с крупными различиями в образовании, культурных фоновых знаниях и стиле жизни женщин. Подобные различия

могут иметь значительно большее влияние на их отношение к искусству и эстетике, чем часто упоминаемые расовые, классовые и половые различия.

## Параэстетика

Как же тогда феминизму взяться за проблему эстетики, не надеясь, что она сама по себе исчезнет, и не обращаясь к традиционности канона? Дэвид Кэррол открыл новый подход к эстетическому мышлению. Его термин «параэстетика» представляет собой попытку объяснить важность литературы и искусства в работах современных философов вроде Деррида, Лиотара и Фуко. Кэррол предполагает, что для этих мыслителей ценность искусства состоит в сопротивлении обобщениям, догматизму и претензиям на истинность. Поэтическая строка или картина совершенно особым образом требует нашего внимания, приглашая нас задуматься о необычном и нетождественном, о том, что сопротивляется систематическому осмыслению и сбивает с толку мастеров обобщения. Однако теоретики постструктурализма тоже не в ладах с традиционной теорией эстетики. Они отвергают любые представления о произведении искусства как органичном, едином целом или об искусстве как автономной, самодостаточной, трансцендентальной сфере. Поэтому Кэррол создает термин «параэстетика», означающий «эстетику, обращенную против самой себя, выходящую за собственные пределы или существующую помимо себя, ошибочную, неупорядоченную, неправильную, несоответствующую своему применению»<sup>10</sup>. Теория постструктурализма скорее опирается на эстетическое наследие, которое привлекает наше внимание к метафорическим, рефлексивным и полисемичным аспектам литературы и искусства, чем пытается извлечь из работы политический смысл или оценить ее в терминах практической ценности. Эта теория интересуется искусством как формой сопротивления смыслу и пользе. Однако, в то время как классическая эстетика говорит о гармонии, всеобщности и целостности произведения искусства, параэстетика предпочитает язык противоречий и нерешенностей. Искусство важно, потому что оно, кристаллизуясь, формулирует и комментирует, переживая само себя, общее состояние культуры: конец метафизики, недостаточность оснований и скользящую, неопределенную природу языка и коммуникации.

Феминистская критика, находящаяся под влиянием постструктурализма, опирается на похожие идеи об отношениях искусства и гендера. Начинаются они с подчеркивания важности языка и репрезентации в определении того, кем мы, мужчины и женщины, являемся. Язык и культура пронизывают все, формируя наши самые интимные ощущения самих себя. Дело не в том, что женский опыт переходит в знание себя, а затем стремится выразиться в языке. Скорее, переживаемая нами реальность на самом первобытном и инстинктивном уровне уже пропитана культурой. Наше ощущение того, что значит быть женщиной, как выглядит, говорит, думает, чувствует женщина, происходит из прочитанных нами книг, просмотренных фильмов, а также невидимого эфира повседневных представлений и культурных убеждений, окружающего нас со всех сторон. Не субъекты производят тексты, скорее, тексты производят субъектов. Так язык и культура играют решающую роль в воспроизведении неравных отношений между мужчинами и женщинами. Патриархальная власть пронизывает вербальные и визуальные системы значений. В пределах подобных систем женщина всегда соотнесена с мужчиной и неотделима от него. Способность мужчины придавать всеобщему, абсолютному и трансцендентальному символический характер зависит от постоянного ассоциирования женского с отличием, инаковостью и неполноценностью.

Эти доводы приводят нас к совершенно иной феминистской эстетике, возможно, точнее было бы назвать ее «текстуальными политиками». Ясно, что мы больше не можем обращаться к женскому опыту как к основанию женского творчества. Сама идея единственной, общей «женскости» представляет собой метафизическую иллюзию, порожденную фаллоцентрической культурой. Цель феминистской критики состоит не в утверждении универсальной женщины как противоположности или партнера универсального мужчины. Это не так потому, что многочисленные эмпирические различия расовой, классовой, половой и возрастной природы делают представления об общем женском опыте несостоятельными. Кроме того, все подобные варианты видения женщины заражены мужским пониманием подлинной женственности. Это происходит не только по причине негативных культурных образов женщины (проститутка, демон, медуза, синий чулок, *vagina dentata*), но и благодаря положительным образам (женщина как природа, кормящая мать, невинная девственница, воинствующая амазонка...). Женщина всегда представляет собой метафору с плотным осадком разных смыслов.

Вместо того чтобы выражать правду о женской идентичности, искусство в этом случае становится средством, с помощью которого идентичность подвергается сомнению. Искусство имеет способность быть таинственным и будоражащим, отстранять нас от повседневности и бросать вызов рутинным представлениям. Жаклин Роуз, например, подвергает сомнению взгляд на женское письмо как отражение женского опыта и предполагает, что «это письмо подрывает, даже если настаивает на этом опыте, саму модель полового различия»<sup>11</sup>. Вместо того чтобы подчинять эстетический опыт целям феминизма, мы должны признать способность литературы и искусства подрывать принимаемые как должное истины, в том числе гендерные.

Подобные странность и таинственность, по мнению некоторых критиков, обнаруживаются во всех значительных произведениях искусства. Шошана Фелман, например, предполагает, что произведения литературы велики в той степени, в какой «они выходят за собственные границы по отношению к осознанным идеологиям, которые их наполняют»<sup>12</sup>. Здесь не гендер автора диктует, как следует оценивать искусство. Скорее, это будут формальные компоненты самого произведения, то, насколько эти компоненты, сочетаясь, подвергают сомнению наши повседневные представления о реальности, логической целостности и раздельности мужской и женской идентичностей. Данный феминистский подход находит очевидные параллели с марксистской эстетикой, которая также доказывала, что великое искусство способно пролить критический свет на работу идеологии.

В марксистской критике часто бытуют разные мнения о том, какие формы и стили письма наиболее радикальны. Был ли реализм или модернизм самой подходящей формой для выражения сложных общественных и психологических реальностей современной жизни? Похожие дебаты не обошли стороной феминистскую критику. Некоторые критики-феминистки, сочувствующие постструктуралистским идеям, пришли к выводу, что экспериментальная поэтика представляет собой наилучший способ выражения будоражащих норм женственности. Привлекательность *écriture féminine* (женского письма) и теории поэтического языка Юлии Кристевой для многих критиков-феминисток 1980-х гг. происходила из убеждения, что неожиданный синтаксис, ускользающее повествование и применение авангардных стратегий к проблеме реальности способны разрушить общепринятые гендерные идеи.

Феминистки, занимающиеся визуальным искусством, также обратились к негативной эстетике разрыва, фрагментации и деидентификации. В упоминавшейся выше инсталляции Мэри Келли, например, исследуется опыт материнства через противопоставление грязных подгузников, психоаналитических рассказов о материнских фантазиях и фетишистского желания женщины иметь детей в патриархальной культуре. В своей работе Келли категорически отказывается предложить зрителю традиционное представление материнства и удовлетворить феминистские желания увидеть положительные образы женщин. И действительно, как может образ материнства переступить границы удушающего бремени бесконечных мадонн с младенцем и вариантов Пиеты, которые на протяжении столетий превращали женщин в удобоваримые для мужского взгляда предметы потребления<sup>13</sup>?

Поворот к «параэстетике» в феминистской теории приводит нас, таким образом, к более серьезному и сущностному анализу эстетики как негативного, но и позитивного явления. Эстетика негативна, потому что определенные мужчинами образы, метафоры и нарративы вездесущи и всеильны. Мы не можем так просто отбросить существующие ложные представления, чтобы открыть под ними нетронутую, истинную женскую реальность. Любая попытка женщины изобразить женскую точку зрения запутывается в сетях риторики, повествования и фигур, сформированных символами и правилами фаллоцентрической культуры. В этом смысле феминизм не может существовать вне определенного мужчинами эстетического наследия.

Однако эстетика приобретает и положительное значение. Учитывая важность языка и культуры в формировании реальности, попытка подвергнуть сомнению репрезентацию может стать мощным средством исследования общества. В XX в. искусством часто называли именно такое исследование. Значительная часть современного искусства стремилась отдалить нас от повседневной реальности, привести к разрушению выдумки о едином, стабильном эго и изучению мутных, загадочных качеств языка. Искусство — это не просто средство достижения истины, но и способ подвергнуть сомнению желание ее достичь. Существует очевидное сходство между авангардным искусством и феминистским постструктурализмом, который стремится подорвать фаллоцентрические нормы. Ингрид Ричардсон пишет: «Феминизм обратился к эстетике как к той последней области, которая не была и не может быть подчинена разуму, как к тому месту, где можно обойти стороной

озабоченность идентичностью, границами и нормами, как к пространству, где женское желание может, наконец, вписать себя в дискурс и дать выход новым матрицам субъективности и опыта»<sup>14</sup>.

Иными словами, эстетика может стать пространством и сопротивлением, и конформизма. Феминистские нападки на искусство как на бастион мужской власти и опоры статус-кво слишком упрощают дело. В современном мире художник часто играет роль диссидента и изгоя. Эстетический опыт имеет сложные и часто конфликтные отношения с общественным порядком, чьими первейшими ценностями являются эффективность, рациональность и выгода. Это не значит, что я предполагаю, будто художники-мужчины всегда были друзьями и союзниками феминизма. Скорее, наоборот. Однако современное искусство имеет богатую и сложную историю экспериментов с различными стилями и техниками репрезентации, подвергающимися сомнению повседневную реальность и создающими образы альтернативных миров. Борясь за переосмысление значения гендера, феминистские критики и художницы находили вдохновение в некоторых аспектах этой истории.

С позиций параэстетики гендер и эстетика переплетаются совсем не так, как об этом думает традиционная феминистская эстетика. Искусство не подчинено феминистскому требованию фиксированной и понятной женской идентичности. Искусство, скорее, представляет собой место, где идентичность терпит поражение, где вымыслы об отдельных, унитарных и взаимодополняющих мужских и женских сущностях разоблачаются именно как вымыслы. Это искусство является «женским» в метафорическом смысле, так как оно объемлет все, что ускользает от бинарной логики патриархальной культуры или подавляется ею.

Женственность, таким образом, представляет собой, скорее, пространство неидентичности, чем идентичности, разнообразности и инаковости, чем желания обрести истину. В этом смысле трудно обнаружить необходимые связи между женским (female) гендером автора и женским (feminine) гендером в искусстве. Некоторые феминистские критики тем не менее настаивают, что эти вещи связаны между собой и что фрагментированные, хаотичные, многозначные формы экспериментального искусства имеют много общего с женскими телами и женскими душами. Женская сексуальность делает гендерной женскую текстуальность.

Данная перспектива в свою очередь поднимает новые вопросы о социальных смыслах и влиянии искусства на обще-

ство. Насколько революционен в результате поэтический язык? Выходит ли разрушение формы за пределы эстетики? Искусство предлагает новые способы видения, но приводят ли эти новые способы к изменениям в обществе? И должны ли приводить? Что из себя представляют аудитории экспериментального и авангардного искусства, и как ответ на этот вопрос влияет на заявления о подрывной природе женского письма или антирепрезентационного искусства? Феминистские критики иногда пользуются языком трансгрессии поверхностно, не думая об особых контекстах, в которых интерпретируются искусство и литература. Искусство может больше не предлагать позитивной истины, оно способно легко перейти на формы негативной истины и негативной теологии, чьи разрушительные воздействия скорее предполагаются, чем демонстрируются.

### **Искусство как институция и смерть авангарда**

Некоторые недавние дискуссии о состоянии искусства в эпоху постмодернизма нацелены именно на эту проблему. Дискуссии вокруг постмодернизма и искусства затрагивают сотни различных тем. Здесь я хочу сосредоточить внимание на двух: идее об искусстве как институции и утверждении, что авангард мертв. Обе эти идеи гораздо шире разрабатывались в художественной критике, чем в теории литературы, из-за того, возможно, что художественная критика сохраняет куда более тесные связи с художественными институциями и рынком искусства. Они, впрочем, вполне могут пролить свет на политику современного искусства в широком спектре средств и контекстов.

Достаточно вольно опираясь на статью Виктора Бергина «Конец теории искусства» (The End of Art Theory), я включаю в определение институций различные учреждения, вроде издательств, галерей, кафедр литературы и искусства в вузах, академических журналов, музеев, библиотек и т.п. Все они связываются воедино совокупностью языков и словарей, которые они воспроизводят и приумножают в процессе обучения, написания обзоров и различных исследований. Это достаточно свободное объединение институтов и дискурсов играет главенствующую роль в определении того, что считается искусством<sup>15</sup>.

Такой подход к эстетике очевидным образом отличается от традиционного взгляда на искусство как не требующее обос-

нований собрание шедевров. Он привлекает внимание к специфическим практикам и механизмам, при помощи которых создается и воспроизводится во времени отношение общества к искусству. Однако подход этот отличается также от политической точки зрения, согласно которой искусство и эстетика представляют собой прикрытие для буржуазного и патриархального гнета. Искусство имеет собственную опознаваемую логику, историю и культурную реальность. По словам Гризельды Поллок, оно предполагает наличие собственных ясно выраженных «материалов, средств, условий, клиентуры, способов обучения, компетенции, экспертизы, форм потребления и соответствующих дискурсов, а также собственных кодексов и риторик»<sup>16</sup>. Политика художественной институции представляет собой специфическую, ориентированную на данную область политику, а не простое отражение того, что случается где-то в экономике или политике.

Идея искусства как институции дает несколько важных тем для размышления. Прежде всего, одни художники искусства не создадут; скорее, именно институция создаст искусство. Общим местом постмодернистской теории является то, что определение искусства представляет собой тавтологию: искусство есть то, что названо искусством институцией искусства. Во времена, когда художники могут превратить в искусство трупы коров или собачий кал, становится очевидно, что принадлежность к искусству не присуща самому произведению, она, скорее, состоит в его обрамлении, восприятии, интерпретации. А из этого следует, что ни одно произведение искусства не способно состояться вне институций. Сколь бы радикальны ни были форма или содержание, все ассимилируется институтом искусства, который процветает, когда его суверенитет подвергается сомнению. Таков, разумеется, урок исторического авангарда. Дадаисты и сюрреалисты создавали иконоборческие произведения антиискусства и обнаруживали, что эти произведения обессмертили себя в художественных галереях как великие произведения искусства<sup>17</sup>.

Однако оплакивать суровую реальность искусства как институции, возможно, не стоит. Целью исторического авангардного движения было уничтожить музеи как мавзолеи мертвого искусства и памятники буржуазии. Авангардисты хотели разрушить автономию искусства и вернуть искусство в повседневную жизнь. Современные критики и художники, в том числе некоторые феминистки, часто повторяют те же проклятия в адрес музеев. Как указывает Льюэлин Негрин, в этих обвинительных речах игнорируется тот факт, что, проти-

востоя музеям, современное искусство одновременно от них зависит. «Отмахиваться от музеев как от могильников искусства значит давать одностороннюю оценку их роли, забывая, что искусство “умирает” в музеях для того, чтобы “возродиться” там же, но в ином смысле»<sup>18</sup>.

Иными словами, хотя музеи и отчуждают произведения искусства от их исходного назначения и социального контекста, они помещают их в другие контексты и системы отсчета, позволяют вступить в диалог с другими произведениями искусства. Работы становятся значимыми для новых аудиторий, далеких от определенного места и времени, в которых они были созданы. Скажем больше, значительная часть произведений современного искусства *не имеет* первичного контекста. Они создаются в рамках музейных программ или специально рассчитаны на экспонирование в музеях. И они не смогли бы существовать, если бы не поддержка художественных галерей и прочих институций<sup>19</sup>. Постмодернистское искусство, в частности, опирается на острое осознание своего отношения к предшествующей эстетической традиции, которая в значительной степени определяется музеями. Вместо того чтобы обличать музеи как институты угнетения, которые откачивают искусство из более аутентичных для него контекстов, правильнее было бы считать, что музеи играют ключевую роль в создании, распространении, сохранении искусства и донесении его до широкой публики<sup>20</sup>.

Это подводит нас к близкой теме — смерти авангарда. Раз исторические авангардные движения доказали, что разрушить институт искусства невозможно, современные художники, шокируя и нарушая институциональные законы, вряд ли верят в успех своего предприятия. Даже когда они разоблачают зло буржуазной культуры, делают они это, не упуская из виду машины публичности и с надеждой, что их работу приобретут кураторы и дилеры. Одно из направлений марксистской эстетики вначале высоко ценило авангардное искусство как способ противодействия бездумности массовой культуры и тирании рынка. Эта особенность больше не имеет серьезного значения. Невозможно проследить какую-либо связь между символической и политической трансгрессиями, между стилистическими нарушениями и процессом изменений в обществе. Самые скандальные произведения искусства могут превратиться в товар, поскольку шок новизны приводит в движение спираль инфляции на нью-йоркском художественном рынке, который поддерживается восторгами средств массовой информации и контролируется управленческой элитой

дилеров и кураторов. Смерть авангарда, таким образом, является парадоксальным результатом успеха авангарда<sup>21</sup>.

Более того, институт искусства распространяется за пределы галерей в систему индустрии знаний в виде каталогов, книг по критике и теории, журналов и множества других дискурсов об искусстве. С их помощью современное искусство переводится и интерпретируется для различных аудиторий. Трансгрессивные жесты радикального искусства образуют часть культурного капитала образованной и профессиональной элиты западного урбанистического общества. Циник может возразить: вместо того чтобы преобразовывать существующее положение вещей, радикальное искусство превращается в одну из шестеренок, способствующих ровному движению механизмов высокой культуры. По самому мрачному варианту подобного сценария компрометация социальной позиции искусства означает, что оно больше не будет влиять на общество и не сможет приводить к социальным переменам.

Как подобные взгляды помогают феминистской критике и в чем их требуется изменить? Думаю, они способствуют прояснению того факта, что художественные политики не сводятся к внутренним проблемам произведения искусства, проблеме выражения правильного феминистского содержания или использования поистине подрывной женской формы. Мы оказываемся вовлеченными в размышления о том, как производится, распространяется и интерпретируется искусство. Именно в этом пункте постмодернистские теории отличаются от романтического идеала искусства как подлинного самовыражения, воплощенного в феминистском призыве к эстетизации женского опыта, и от модернистской веры в радикализм формы, отраженной в некоторых вариантах феминистского постструктурализма, сохраняющего близость к авангарду. Вместо этого постмодернистские теории привлекают наше внимание к особым институциональным контекстам и властным отношениям, которые формируют смысл и влияние искусства.

И все же феминистская критика способна привести серьезные доводы в пользу того, что обсуждение этих контекстов часто ведется недостаточно конкретно. Утверждения о конце политического искусства в эпоху постмодерна обычно не обращают внимания на различия в позициях художников-мужчин и художников-женщин. Группа «Партизанки» (Guerilla Girls) привлекла внимание к минимальному представительству женщин в крупных галереях и на выставках и к сомнительному положению женщин в художественных институциях.

В самом деле, нет женщин, чьи работы стоили бы столько, пользовались таким же институциональным уважением и вниманием прессы, как творения художников вроде Уорхола, Джонса, Шнабеля, Хокни, Кифера и других. Так что смыслы и ассоциации, приписываемые женскому искусству, будут другими не только по причине уникальной женской эстетики, но просто из-за разницы в условиях, в которых их работы создаются и интерпретируются. Сам факт увеличивающегося присутствия женщин в высоком искусстве весьма знаменателен. Подпись женщины-художницы имеет иное значение, чем подпись мужчины.

Если сопоставить это с тем фактом, что феминистские интересы лежат в основе мотивации многих, хотя, конечно, не всех современных художниц, история о конце политического искусства теряет значительную часть своей значимости. Например, Зигмунт Бауман заканчивает свой убедительный обзор дилемм постмодернистского искусства замечанием о том, что «сегодняшнее искусство совершенно не интересуется формами общественной реальности»<sup>22</sup>. Наоборот, можно возразить, что женское искусство скорее заново политизируется, чем становится аполитичным. Беспрецедентный взрыв женского искусства, имевший место в течение последних двадцати лет, искусства, исследовавшего проблемы гендера и сексуальности, женского тела и женского желания, кажется, идет вразрез с постмодернистскими представлениями об усталости и скуке. В этом смысле феминизм может служить образцом политически сознательной поставангардной теории и практики искусства. Иными словами, смерть авангарда не означает конца политического искусства, это, скорее, конец политической эстетики, которая допускает только две возможности: радикальные изменения вне институций или полная кооптация и смерть внутри их. Музей, галерея, студенческая аудитория не разрушают потенциального общественного звучания искусства.

Тем не менее феминистская критика не всегда охотно признает свою вовлеченность в бюрократические и коммерческие структуры: слово «институция» часто используется как ругательное. Однако феминистское искусство и литература не развиваются где-то в таинственных дебрях; они часто оплачиваются стипендиями, их производят женщины, работающие в колледжах и университетах или иным образом связанные с художественными учреждениями. В общем, феминистские художницы и критики, оспаривающие историю искусства, в которой господствуют мужчины, опираются на язык, умения и

приемы этой самой истории. Они не находятся вне отношений власти, свойственных определенным формам искусства, культуры и производства знаний. Художники, например, которые разрушают иерархию на уровне текста, создавая текущие произведения искусства с множеством точек зрения, могут укреплять ту же самую иерархию на уровне социума, создавая сложное искусство, которое подразумевает специальные навыки интерпретации. Как я уже отмечала, говоря о феминистках-интеллектуалах, женщины, таким образом, оказываются в противоречивом положении как профессионалы в своих институциях. Если они не находятся «внутри», то и «снаружи» они тоже не находятся<sup>23</sup>.

Феминистская теория, разумеется, не просто интересуется гендерными политиками художественных институций. Она, кроме того, изучает крупномасштабные структуры гендерного неравенства, присутствующие в их работе. С этой выигрышной точки зрения становится очевидным, что современное искусство галерей или экспериментальная проза обращены исключительно к специфическим группам женщин. Замечание это, я подчеркиваю, не уменьшает их ценности. Я уже говорила о недостатках феминистской эстетики, утверждающей, будто включает в себя всех женщин. Следует признать, что любая форма искусства найдет отзвук только в особой среде. Критики-феминистки должны увязывать эстетические стратегии с потребностями и интересами разных женских аудиторий, вместо того чтобы противопоставлять мужские и женские, консервативные и радикальные художественные формы.

Теории искусства как институции, например, часто преувеличивают его автономию и отрицают проницаемость искусства и его открытость внешним социальным воздействиям. Хотя феминизм и не может действовать вне художественных институций, он помогает искусству открыть дополнительное разнообразие точек зрения и альтернативные места существования. При помощи таких инициатив, как образовательные программы для взрослых, художественные проекты в том или ином сообществе, альтернативные издательства и фестивали искусства, феминистки изменили некоторые правила игры различий и привлекли внимание более широких аудиторий к женскому и феминистскому искусству. Очевидно, люди, вовлеченные в общественную работу, нуждаются в оценке конкретных интересов, потребностей и словаря своих зрителей или читателей. Как следствие они часто опираются на популярные и доступные формы феминистской образности. Хотя феминистки-ученые, приверженные пара-

эстетике подрывных действий, часто с презрением относятся к традиционным образам или даже отбрасывают их как фаллоцентричные, эти образы способны сыграть важную роль в донесении феминистских идей до широкой публики. Упреки в адрес популярного феминистского искусства, вызванные недостаточным овладением теорией деконструкции, здесь просто неуместны<sup>24</sup>.

Подобным же образом феминизм не может себе позволить игнорировать притягательность телевидения и популярных фильмов. В конце концов даже самый доступный феминистский роман или картина будут доступны лишь небольшой части населения. Хотя популярная культура традиционно не является частью предмета эстетики, культурологические исследования уделяли значительное внимание богатству символики и формальной сложности современной культуры средств массовой информации. Как я отмечала, популярная культура не терпит теорий авангардной эстетики, в том числе марксистских и феминистских, которые отбрасывают эту культуру как неаутентичную область ложных потребностей и бездумного наслаждения. Эстетика больше не в состоянии определять себя через противопоставление популярной культуре; тем более что популярная культура эпохи МТВ становится часто эстетически изощренной и осознающей себя. Добавлю, что феминизм не может себе позволить приверженность к единственной эстетической стратегии. Аудитория средств массовой коммуникации не является монолитной или однородной, она крайне разнообразна в своих взглядах, вкусах и культурных ориентирах<sup>25</sup>.

Хочу надеяться, что мне удалось показать, почему попытки объединить в одно целое эстетику и феминистские политики не представляются такой уж хорошей идеей. Насильственное их примирение не соответствует реальному напряжению и конфликтам, а также взаимосвязям, существующим между этими сферами. По одному распространенному сценарию, феминистская эстетика порождает искусство, которому отводится второстепенная и вспомогательная роль служанки феминистской политики. Предполагается, что оно будет послушно отражать правду о женской индивидуальности и женском опыте. Сама же эстетика отменяется и сводится к инструментарию феминистской идеологии.

С другой точки зрения, феминистская эстетика может означать, что искусство и политика дают нечто единое, и это нечто — искусство. Феминистское обращение к паразететике признает ценность двойственности, противоречивости, не-

идентичности. Искусство способно, усложнив, пролить новый свет на наше восприятие мужского и женского, гендера и сексуальности. Однако эстетический принцип отсутствия идентичности не согласуется с более конкретными и целенаправленными заботами феминистской политики. Женские романы и фильмы, картины и скульптуры, поэзия и видео неизмеримо обогатили нашу культуру за последние двадцать лет. Однако творчество это не приводит напрямую к конкретным политическим результатам, и его ценность не может быть изложена в подобных терминах. Как я предположила, в этом смысле феминистская критика иногда слишком надеется на подрывное действие формального новаторства и не может вписаться в общественные и институциональные рамки современного искусства.

Разумеется, можно возразить, что феминистская эстетика, правильным образом построенная, сумеет сохранить тонкое равновесие между конкурирующими потребностями искусства и политики, вместо того чтобы подчинить интересы одного другому. И все же объединение феминизма и эстетики по-прежнему внушает мне тревогу, так как оно отвлекает внимание от реальных напряженностей, которые наряду с важными взаимосвязями существуют между искусством и политикой. Более того, феминистская эстетика как некое целое предполагает специфическую художественную практику, исходящую из специфической политики. Я же, напротив, хочу сказать, что невозможно определить в общих словах, какой может стать феминистская эстетика, и что феминистский подход к искусству должен быть плюралистическим, не единым. Воображаемое сообщество женщин подразделяется на различные общественные группы, каждая из которых знакома с собственной эстетической традицией, словарем и способами интерпретации. Не существует феминистского искусства единого образца, которое завоевало бы все эти аудитории. Здесь я соглашусь с замечанием Мэри Келли: «Есть один очень важный момент, применимый ко всему так называемому политически ангажированному искусству: нет такой вещи, как однородная массовая аудитория. Невозможно создать искусство для всех»<sup>26</sup>.

## Примечания

Эта статья в первый раз опубликована в кн.: *Feminism and Tradition in Aesthetics* / Ed. P.Brand, C.Korsmeyer. University Park: The Pennsylvania

State University Press, 1994. © 1994 The Pennsylvania State University. Воспроизводится с разрешения издателя. Я значительно расширила и прояснила вторую половину аргументации. Выражаю благодарность Дженет Лайон за прочтение рукописи.

<sup>1</sup> Лучшим обзором дебатов в марксистской эстетике остается книга: *Aesthetics and Politics* / Ed. F. Jameson. London: New Left Books, 1977. Недавняя критика проекта марксистской эстетики включает: Bürger P. *Theory of the Avant-Garde* / Trans. by M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; Bennett T. *Formalism and Marxism*. London: Methuen, 1979.

<sup>2</sup> См.: Felski R. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

<sup>3</sup> Следующий список работ носит по необходимости выборочный характер. В изобразительном искусстве см., например: Battersby C. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic*. Bloomington: Indiana University Press, 1989; Parker R., Pollock G. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon, 1985; Nochlin L. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1988; Chadwick W. *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson, 1990. Феминистский анализ гендерных предрассудков в литературной критике и истории литературы включают: Ellmann M. *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968; Russ J. *How to Suppress Women's Writing*. London: Women's Press, 1984; Tuchman G. (with Fottin N.E.). *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers and Social Change*. New Haven: Yale University Press, 1989.

<sup>4</sup> См.: Parker R., Pollock G. *Old Mistresses*.

<sup>5</sup> Battersby C. *Gender and Genius*. P. 4.

<sup>6</sup> Watt I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. New York: Chatto and Windus, 1957.

<sup>7</sup> Winterson J. *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*. New York: Knopf, 1969.

<sup>8</sup> Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

<sup>9</sup> Waddell M., Wandor M. *Mistifying Theory; Pattington A. Art and Avant-Gardism // Visibly Female: Feminism and Art Today* / Ed. H. Robinson. London: Camden, 1987.

<sup>10</sup> Carroll D. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Methuen, 1987. P. XIV.

<sup>11</sup> Rose J. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986. P. 121.

<sup>12</sup> Felman S. *Reading and Sexual Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. P. 6.

<sup>13</sup> Обзор *écriture féminine* и работ Юлии Кристевой см.: Moi T. *Sexual/Textual Politics*. London: Methuen, 1985. Гризельда Поллок обсуждает эстетику растождествления в статье: *Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice – A Brechtian Perspective // Vision and Difference: Femininity, Feminism, and History of the Art*. London: Routledge, 1988.

<sup>14</sup> Richardson I. Feminism and Critical Theory (неопубликованная рукопись).

<sup>15</sup> Burgin V. The End of Art Theory // The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. London: Macmillan, 1986.

<sup>16</sup> Pollock G. Feminist Interventions in the History of Art // Vision and Difference. P. 9.

<sup>17</sup> По этому вопросу см.: Bürger P. Theory of the Avant-Garde.

<sup>18</sup> Negrin L. On the Museum's Ruins: A Critical Appraisal // Theory, Culture and Society. 1993. Vol. 10. No. 1. P. 116.

<sup>19</sup> См.: Singerman H. Art Subjects: Making Artists in the American University. Berkeley: University of California Press, 1999, где содержится подробный анализ тесных связей между университетскими кафедрами искусств и созданием искусства.

<sup>20</sup> Отмечая данный момент, я не отрицаю исторических связей между музеем и колониализмом, а также важную роль музеев в опредмечивании иных культур. Нерешенным тем не менее остается вопрос о том, насколько данные аспекты присущи музею как институту. Уничтожающую критику музеев в этом направлении см.: Root D. Art as Taxidermy // Cannibal Culture: Art, Appropriation and the Commodification of Difference. Boulder: Westview, 1996.

<sup>21</sup> См.: Gablik S. Has Modernism Failed? New York: Thames and Hudson, 1984. Сомнительная ностальгия Габлик по традиции и консенсусу в области ценностей не помешала ей сделать несколько весьма уместных замечаний о текущих сомнениях в авангарде.

<sup>22</sup> Bauman Z. Postmodern Art, or The Impossibility of the Avant-Garde // Postmodernity and Its Discontents. New York: New York University Press, 1997. P. 101.

<sup>23</sup> Гризельда Поллок нашла хорошее выражение для данной противоречивой позиции. Она отмечает, что феминистское «желание политической действенности искусства не может быть реализовано исключительно в условиях мира искусства. И все же художественные практики должны поддерживать отношения с миром искусства, чтобы получить аккредитацию в нем как искусство, быть эффективными как особая форма общественного действия. Должно быть вмешательство, порожденное *общественным* пространством». Pollock G. Feminism and Modernism // Framing Feminism / Ed. R.Parker, G.Pollock. London: Pandora, 1987. P. 106.

<sup>24</sup> См., например: Barry J., Flitterman Lewis S. Textual Strategies: The Politics of Art-Making // Visibly Female. Критикуя популярные формы феминистского искусства и утверждая, что только более «теоретически наполненное искусство может оказаться способным произвести долгосрочные изменения», авторы переоценивают политический эффект теории, а также размеры потенциальной аудитории подобного теоретически наполненного искусства.

<sup>25</sup> Еще одну попытку интеграции находок культурологических исследований в традиционной теории эстетики см.: Schusterman R. Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art. Cambridge: Basil Blackwell, 1992.

<sup>26</sup> Интервью Мэри Келли в: Visibly Female.

Развивая концепцию номадизма Жюльи Делеза и Феликса Гваттари, Роза Брайдотти предлагает понимать номадический субъект феминизма как миф и сюжет, что дает ей возможность мыслить на различных уровнях опыта и категорий мышления, пересекать установленные интеллектуальные границы и территории. В предлагаемой главе книги она сосредотачивает внимание на том, что добавляет феминистская теория сексуального различия к проекту феминизма, акцентирует основные разногласия внутри феминизма между теорией сексуального различия и гендерной теорией. Она показывает три уровня операциональности, на которые ориентируется феминистская теория: 1) различия между мужчиной и женщиной (гендерный дуализм); 2) различие между Женщиной как категорией Другого и позицией реальной женщины (исторические формы субъективности); 3) различия среди и между женщин (женщина в реальной жизни и/или женский феминистский субъект как субъект психоанализа/политики с собственным опытом, сознанием и памятью).

Понимание Симоны де Бовуар того, что женщины позиционируются как второй пол, открывает первую часть схемы, очерчивающую феминистскую критику оккупации универсальности мужским субъектом (классическая парадигма субъекта). Как бы то ни было, там, где Бовуар увидела, что различие, формирующее женщину, не было представлено и требование освобождения состояло в том, чтобы репрезентировать его, Брайдотти отмечает, что работы Люси Иригарэ доказывают, насколько женское нерепрезентируемо в современных (маскулинистских) понятиях, и предлагает, что вместо этого феминистский проект должен описать женский опыт в его собственных специфических определениях и формах позитивного различия. Схема Брайдотти также использует аргументы Юлии Кристевой об особенностях и периодизации европейского феминизма из книги «Время женщин» (*Women's Time*) и киборганическую концепцию Донны Харауэй. Для Брайдотти «номадическое сознание является формой политического сопротивления гегемонистскому и избирательному видению субъективности», где различие всегда проявляется как негативное «отличие от». Брайдотти настаивает, что феминизм как номадический политический проект является множественным, состоящим из отдельных проектов, телесным и культурным: для нее «феминистки — это постженщины, для них женское находится в становлении».

*К.Д.*

Рози Брайдотти

## **Сексуальное различие как номадический политический проект\***

Я думаю, те женщины, которые смогут избавиться от чувства необходимости исправлять историю, сэкономят немало времени.

*Маргерит Дюра*

Уже описанное ранее номадическое состояние, на котором я настаиваю, и есть новое оформление субъективности мульт-

\* Из: Braidotti R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University

тидифференцированным неиерархическим способом. В этой главе я буду более определенно рассматривать, как номадическое состояние пересекается с осью сексуального различия. Я согласна с Люси Иригарэ, что сексуальное различие — вопрос, с которым мы на Западе в конце XX в. исторически обречены осуществлять нашу борьбу; это наш горизонт и наша Утопия. Есть две главные причины, из-за которых различие сыграло в европейской истории свою роль и заняло особое место в практике феминизма.

Первое — европейское измерение. Я думаю, что понятие, тема и проблема, известная как «сексуальное различие», является сегодня более актуальной, чем когда-либо в контексте Европейского сообщества. Вновь возникший интерес к общеевропейской идентичности, поддерживаемый проектом унификации старого континента, приводит к тому, что «различие» становится более чем когда-либо двусмысленным и вызывающим разногласия понятием. То, что все мы сейчас наблюдаем, — это взрыв законных интересов, притязающих на собственные респективные различия в смысле региональности, локальности, этнических войн и релятивизма любого рода. «Различие» в период дезинтеграции Восточного блока является опасным термином. Как полагают некоторые югославские философы-феминистки, когда «различие» используется негативно и аналитически, постмодернистская попытка пересмотреть его позитивно становится безрассудной и тщетной. Фрагментация и пересмотр различия постструктуралистским способом в лучшем случае может быть воспринято иронически, а в худшем — трагически, живущими в Загребе, не говоря о Дубровнике или Сараево<sup>1</sup>.

Исторически понятие «различия» — концепция, укорененная в европейском фашизме, которая была колонизирована и воспринята иерархизирующими и исключаящими способами мышления. Фашизм, однако, не возникает из ниоткуда. В европейской истории философии «различие» — центральная концепция в такой мере, что западная мысль *всегда* функционировала через бинарные оппозиции, которые создают субкатегории инаковости, или «отличия-от». Поскольку в этой истории «различие» было основано на отношениях доминирования и исключения, «быть отличным-от» стало означать быть

---

Press, 1994. P. 146—172. Разделы этого эссе были впервые опубликованы в статье: Feminist Deleuzian Tracks; or Metaphysics and Metabolism // Boundas K., Olkowsi D. (eds.). Gilles Deleuze: Text, Theory, and Practice. New York: Routledge, 1993. Печатается с разрешения издательства Columbia University Press.

«меньше чем», *стоить* меньше чем. Различие было захвачено властными отношениями, которые редуцировали его до подчиненного положения, как Симона де Бовуар своевременно отметила в работе «Второй пол»<sup>2</sup>. Различие, следовательно, приобрело эссенциалистские и фатальные коннотации; что сделало сущностные категории бытия более свободными в обращении (скажем, понятие «человек»), но при этом они приобрели оттенок смертности.

В современной европейской истории «различие» было принято тоталитарными и фашистскими политическими режимами, которые определяли это понятие через биологический детерминизм и продолжали истребление большого числа людей, руководствуясь терминами неполноценности или уничижительной инаковости. В критической теории, немецкой, французской или любой другой, точкой необратимости остается то эксплуататорское и жестокое использование, которое было сделано из «различия» нацистским Холокостом. Как я уже отмечала в главе 4 («Переоформление субъекта»), разница между французской и немецкой критическими школами в том, как оценивать тоталитаризм и нацистский акцент на различии в качестве иерархического понятия. Французы верят во *внутреннюю* причастность разума к насилию и господству и отклоняют категорию «инструментального разума», за которую цепляются Адорно и другие немецкие критические теоретики с целью испытать и преобразовать разум изнутри. Во всяком случае, как выразился Фуко в предисловии к американскому изданию «Антиэдипа» Делеза и Гваттари, понимание после Аушвица стало историческим императивом для всех европейских интеллектуалов.

Как философ и феминистка, интеллектуально сформировавшаяся в эру демографического взрыва новой Европы и принявшая на себя обязательство предоставлять возможности другим альтернативам, я хочу сделать себя *ответственной* за этот аспект моей культуры и моей истории. Поэтому я хочу понять его через «различие» и через те узлы власти и насилия, которые сопровождали рост значимости этого понятия в европейском мышлении. Это понятие слишком важно и продуктивно, чтобы оставить его фашистским либо другим интерпретациям превосходства.

Второе — в пределах западной феминистической практики и истории идей понятие «различия» имело продолжительное и богатое событиями существование. Я не могу припомнить никакого другого более противоречивого, полемического и важного понятия. «Различие» в рамках феминистских размышле-

ний есть место интенсивной концептуальной напряженности. В моем понимании проект сексуального различия является частью эпистемологического и политического процесса, но я учитываю также, что многие «радикальные» феминистки отказались от различия, отклонив его как безнадежно «эссенциалистское» понятие. Позвольте мне кратко проследить превратности пути понятия «различие» в пределах теории феминизма, прежде чем перейти к моим собственным идеям относительно проекта сексуального различия.

Симона де Бовуар ставит задачу глубинного анализа иерархической схемы диалектического сознания, унаследованной от Гегеля. В процессе этого анализа, устанавливая основы феминизма как теории, Бовуар полагает «различие» в качестве центрального понятия и, вместе с тем, призывает к преодолению иерархической схемы в пределах этого понятия, схемы, связанной с установлением инаковости, особенно в женском различии. В этой стадии своей работы, Бовуар обращается к Пулену де ла Барру — ученику Декарта — с тем, чтобы привести доводы в пользу трансцендентности гендерного дуализма (а потому и трансцендентности гендерной предвзятости) с позиций рационализма. Анализ Бовуар и программа освобождения через эгалитарное использование разума составляют наиболее важное концептуальное наследие для современной теории феминизма.

Постструктуралистски ориентированные феминистки середины семидесятых поставили под сомнение акцент Бовуар на политике эгалитарной рациональности и предложили вместо этого политику различия. Как заметила Маргерит Дюра в эпиграфе к этой главе<sup>3</sup>, те женщины, которые продолжают оценивать себя в системе сопротивления мужским критериям ценности и полагают себя должныими исправлять мужские ошибки, конечно же, тратят впустую немало времени и энергии. Сходным образом в своей полемической статье «Равные кому?» (Equal to whom?)<sup>4</sup> Люси Иригарэ рекомендует сдвинуть политическую актуальность от критического реагирования к утверждению позитивных встречных ценностей. Пересматривая вклад Бовуар, постструктуралистские феминистки вновь обратились к различию и задались вопросом, является ли его связь с доминированием и иерархией такой уж неотъемлемой и исторически непреодолимой, как полагало поколение экзистенциалистов.

По причине кризиса модернизма со времен Фрейда и Ницше понятие «различия» оказывается в самом сердце европейской философской проблематики. В пределах модернизма тем

не менее фиксация на различии позволяет отметить отказ от старой привычки отождествлять его с подчиненным положением. Кроме того, в идее и теоретической практике Ницше, Фрейда и Маркса — этой апокалиптической троицы современности — появляется другое провокационное новшество: мнение, что субъективность не совпадает с сознанием. Субъект эксцентричен его/ее самосознанию — из-за значимости таких структур, как бессознательные желания, воздействие исторических обстоятельств и социальные условия производства. Онтологическая уверенность картезианского субъекта разрушается, тем самым открывается путь также и к анализу связи, традиционно устанавливаемой между субъективностью и маскулинностью. В этом смысле кризис модернизма может быть рассмотрен, как я доказывала в книге «Patterns of Dissonance»<sup>5</sup>, как разрушение маскулинных основ классической субъективности. С позиции феминизма такой кризис есть не просто позитивный случай, но также и потенциально значимый шанс для женщин.

Феминистские споры в 1980-е гг. проводят границу между феминистками, «инспирированными различием», в особенности представительницами движения «*écriture féminine*» и «англо-американской гендерной» оппозицией. Эта полемика, питавшая дебаты по эссенциализму, закончилась политическим и интеллектуальным тупиком, из которого мы только начинаем возвращаться. Я обращаюсь к этой теме в следующей части этой главы. В настоящее время антисексуальное различие феминистического толка вылилось в аргумент за «внегендерный» или «постгендерный» тип субъективности. Это направление мысли приводит доводы в пользу преодоления сексуальной двойственности и гендерных полярностей, в пользу новой, сексуально недифференцированной, субъективности. Мыслители типа Моники Виттиг<sup>6</sup> приходят к тому, что отклоняют значимость сексуального различия, ведущую к возрождению метафизики «вечно женского».

В противоположность тому, что я вижу как поспешную отмену сексуального различия, от имени полемической формы «антиэссенциализма», или утопической тоски по положению вне гендера, я хочу утвердить сексуальное различие как проект. Я также назвала это номадическим политическим проектом, потому что тот акцент на различии, которое воплощают женщины, обеспечивает позитивные базовые основы для переопределения женской субъективности во всей ее сложности. В оставшейся части этой главы я выделю взаимосвязь между женской идентичностью, субъективностью феминистки и ра-

дикальной эпистемологией номадических переходов, которые возможны из перспективы позитивного сексуального различия. Прежде всего, однако, я буду продолжать акцентировать внимание на критике гендерно обоснованных структур анализа, таким образом проясняя то, что я понимаю под эпистемологическими преимуществами и политической релевантностью структур, подсказанных проектом сексуального различия.

### Теория феминизма в 1990-е гг.

Во-первых, понятие «гендер» является кризисным пунктом феминистской теории и практики, оно подлежит интенсивной критике как по причине теоретической неадекватности, так и по причине политически аморфной и рассеянной природы. Наиболее существенная критика гендера возникла в среде теоретиков сексуального различия; постколониальных и «черных» феминисток; феминисток-эпистемологов, занимающихся естествознанием, преимущественно биологией; лесбийских теоретиков.

Во-вторых, кризис гендера как категории, широко используемой в феминистском анализе, проявляется одновременно с переосмыслением тех установленных теоретических положений, которые привели в тупик теорию феминизма. Это преимущественно оппозиция между теоретиками гендера в англо-американской традиции, с одной стороны, и теоретиками сексуального различия во Франции и в континентальной традиции<sup>7</sup> — с другой, о чем я кратко упоминала прежде. Дебаты между этими двумя лагерями завязли в 1980-е гг. в бесплодной полемике, противопоставившей их культурные и теоретические структуры, которые к тому же опирались на различные предположения о политической практике. Поляризованная атмосфера была частично разряжена из-за нарастающего осознания специфичности культурных форм, свойственных феминизму. Это закончилось новым и более продуктивным подходом к различиям в позициях феминизма.

В-третьих, — недавнее появление на международных дебатах итальянских, австралийских, голландских и других представительниц феминистской мысли способствовало расколу двойной оппозиции между континентальными французскими и англо-американскими позициями<sup>8</sup>. Их публикации привели не только к размещению на карте другой, пусть «младшей», европейской феминистской культуры, но также к усилению значимости того пространства, в котором поня-

тие «гендер» является лишь превратностью английского языка, несет небольшую теоретическую нагрузку либо же вовсе никакой, как в романских языках<sup>9</sup>. По существу, оно не вызвало заметного резонанса ни во французских, ни в испанских, ни в итальянских феминистских движениях. Например, во французском языке «le genre» может быть использовано, чтобы указать на человечество в целом («le genre humain»); это очень специфический культурный термин и, следовательно, непереводаемый.

Это также означает, что различие пол/гендер, которое является одним из оснований англоговорящей теории феминизма, не имеет ни эпистемологического, ни политического смысла во многих неанглийских западных европейских контекстах, где вместо этого используются понятия «сексуальность» и «сексуальное различие». Хотя больше чернил было пролито, чтобы оценить теорию сексуального различия либо обругать ее, все же некоторые усилия внедрить эти дебаты в собственный культурный контекст были предприняты. И при этом не уделялось внимания националистическим подтекстам, которые, как правило, маркируют обсуждение сексуального различия, в отличие от дискуссий по гендерным теориям.

В-четвертых, последнее замечание о понятии «гендер» касается той институциональной практики, росту которой оно способствует и которую я считаю проблемной для феминисток. Научнообразный термин «гендер», кажется, в большей степени утвердил свое влияние в академическом мире, чем явно политический термин «феминистские исследования». С этим отчасти и связан тот успех, который сопровождает «гендерные исследования» в университетах и издательствах в последнее время. На мой взгляд, этот успех привел к смещению интереса от собственно феминистской проблематики к более обобщенному интересу — социальному конструированию различий *между* полами. Это расширение является сужением политической проблематики.

Доказывая, что мужчины также имеют гендер, многие институции выдвинули требование учреждения курсов «мужских исследований» как копию или, иначе, как структурный компонент женских исследований. Маскулинность вновь возвращается — теперь под прикрытием гендера. Хотя мужская критика маскулинности чрезвычайно значима и необходима, я думаю, что институциональное соревнование между разросшимися «гендерными исследованиями» с целью включить мужчин как присутствие и как тему и поддержанием на высоком уровне проблематики феминизма прискорбно. Эта ситуа-

ция привела феминисток к тому, чтобы на уровне институциональной практики рассмотреть понятие «гендер» с позорительностью.

На более высоком теоретическом уровне я думаю, что главное следствие «гендерных исследований» — это утверждение новой симметрии между полами, что фактически приводит к возобновлению интереса к мужчинам и мужским исследованиям. Столкнувшись с этим, я хотела бы высказать мое открытое несогласие с иллюзией симметрии и вновь показать, что сексуальное различие есть мощный фактор асимметричности. Кроме того, я думаю, что исторические тексты феминистских дискуссий по поводу гендера не позволяют свести их к случаю сексуальной симметрии. В историографической перспективе идей феминизма я бы определила гендер как понятие, предполагающее набор структур, в пределах которых феминизм объясняет социальные и дискурсивные конструкции и представление о различиях полов. Также гендер в теории феминизма прежде всего оспаривает универсальную тенденцию критического языка, систем знания и научного дискурса в целом.

Эта тенденция состоит в совмещении мужской точки зрения с общей, «человеческой» точкой зрения и, следовательно, включает «женское» в пределы структурной позиции Другого. Таким образом, мужское как общечеловеческое принимается за норму, а женское, т.е. Другое рассматривается как маркировка «различия». Вывод из данного определения — то, что бремя сексуального различия падает на женщин, выделяя их как второй пол, или структурного Другого, в то время как мужчины отмечены императивом универсального. Символическое разделение рабочей силы между полами, которое понятие «гендер» помогает объяснить, — это система, основанная фаллоцентризмом, являющимся внутренней логикой патриархата. Другими словами, эта система не является ни необходимой как исторически неизбежная, ни рациональной как концептуально необходимая. Она просто *какова она есть* — и это те мощные основания системы, внутри которой все мы сконструированы либо как мужчины, либо как женщины конкретными символическими, семиотическими и материальными условиями.

В такой системе мужское и женское находятся в структурно асимметричных позициях: мужчины как эмпирические референты маскулинного не имеют гендера, потому что они выступают в качестве носителей фаллоса, что поддерживает представление об абстрактной мужественности, а

это вряд ли является легкой задачей<sup>10</sup>. Как отметила Симона де Бовуар пятьдесят лет назад, цена, которую платят мужчины за представление универсального, — это своего рода утрата воплощения; однако цена, которую платят женщины, — потеря субъективности и ограничение телесного. Первые развоплощены и через этот процесс достигают трансцендентности и субъективности, последние — свертвоплощены и, таким образом, сведены к имманентному. Это приводит к двум асимметричным позициям и двум разнонаправленным проблемным сферам.

Этот анализ де Бовуар получил некоторое новое теоретическое продолжение, через совместное воздействие семиотики, структуралистского психоанализа и автономных событий внутри женского движения 1980-х гг.<sup>11</sup> Центральным в этом новом подходе является сдвиг от простой критики патриархата к утверждению позитивности женских культурных традиций и диапазона опыта; здесь особо стоит отметить работы Эдриен Рич<sup>12</sup>. Этот сдвиг привел к новым возможностям и средствам языка и, как следствие, к новому пониманию репрезентации как места конституирования субъекта.

Одна из наиболее поразительных форм этого нового развития в учении феминизма — французская теория «сексуального различия», также известная как движение «*écriture féminine*». Концептуальные основы этого движения идут от лингвистики, литературных исследований, семиотики, философии и психоаналитических теорий субъекта. Теоретики сексуального различия<sup>13</sup> дали новый стимул феминистским дебатам, привлекая внимание к социальной релевантности теоретических и лингвистических структур различия между полами. Они утверждали, что социальное поле во времени и пространстве подобно (коэкстенсивно) отношениям власти и знания: все это переплетающаяся ткань символической и материальной структур<sup>14</sup>. Другими словами, эта школа феминизма показывает, что адекватный анализ женского притеснения должен принять во внимание язык и материализм<sup>15</sup>, и одно не должно сводиться к другому. Они очень критичны к понятию гендера как чрезмерно сконцентрированному на социальных и материальных факторах в ущерб семиотическим и символическим аспектам.

Дебаты между теоретиками сексуального различия и теоретиками гендера в 1980-х гг. вылились в спорную оппозицию, которая вела к двум вполне сопоставимым формам редукционизма: с одной стороны, идеалистическая форма, сводящая все к текстуальности, с другой — материалистическая, сводя-

щая все к социальности. Каждая из них вела к одной из двух экстремальных версий «эссенциализма»<sup>16</sup>.

Как мне кажется, кроме этой полемики, одной из серьезных проблем, которая, кстати, объясняет и концептуальное различие между двумя лагерями, является понимание того, что такое отказ от универсализма, подразумеваемого патриархальной или фаллоцентрической системой, и бинарного мышления, которое эту систему характеризует. Принимая во внимание, что теоретики сексуального различия доказывали необходимость работы со старой системой, со стратегией «миметического повторения», теоретики гендера обратились к «критике идеологии». Сторонницы сексуального различия разработали «женский» полюс сексуальной дихотомии, с целью создания его разнообразных значений и представлений. Со стороны теоретиков гендера это привело к отказу от схемы сексуальной биполярности ради асексуальной и свободной от гендера позиции. Другими словами, мы имеем дело с противоположными требованиями: требованием пересмотра женского как предмета феминизма, повторяемым теоретиками сексуального различия, и противоречащим заявлением теоретиков гендера о том, что «женское» является болотом метафизической ерунды и что лучше всего будет отклонить все это в целом в пользу нового андрогина.

Неудивительно, что эти позиции подразумевают совершенно различное теоретическое понимание женской сексуальности вообще и женской гомосексуальности в частности<sup>17</sup>.

Что меня волнует как некая фундаментальная точка согласия между этими двумя позициями — так это идея, что феминистская практика, а также женские исследования должны бросить вызов универсалистскому стилю научного дискурса демонстрацией свойственного ему дуализма. Отказ от бинарного мышления, этой привилегии патриархата, обеспечивает точки соприкосновения противопоставленных феминистских позиций. Феминистки-ученые, играя против установленных правил, показывают, что универсалистская позиция, когда мужское репрезентирует человеческое, а женское сведено к вторичному положению и обесцененной «инаковости», опирается на классическую систему бинарных оппозиций, таких, как природа/культура, активный/пассивный, рациональный/иррациональный, мужской/женский. Феминистки доказывают, что этот бинарный способ мышления создает двоичные различия только для того, чтобы распределить их по иерархической шкале властных отношений. Так, Джоан Скотт утверждает, что понятие гендера, марки-

рующее взаимосвязи между различными типами притеснения, может помочь нам понять пересечение понятий пола, класса, расы, образа жизни и возраста как фундаментальных осей дифференцирования<sup>18</sup>. В более позднем эссе<sup>19</sup> Скотт идет далее и приводит доводы в пользу определения гендера как пространства пересечения языка с социальным, семиотического — с материальным. Пользуясь понятием Фуко «дискурс», которое она рассматривает как значимый вклад постструктуралистского мышления в теорию феминизма<sup>20</sup>, Скотт в убедительной манере предлагает дать новое толкование гендера как связи текста с реальностью, символического с материальным, а также теории с практикой. Ее постструктуралистское прочтение феминистской теории способствует политической борьбе в большей мере, чем работе над значением и представлением.

В постструктуралистском феминистском переосмыслении «различия» появляется радикальное переопределение текста и текстуальности отличным от бинарной модели способом; тексту теперь соответствуют как семиотическая, так и материальная структуры, а не запертые внутри бинарной оппозиции социальный контекст и активность интерпретации. Текст должен быть понят как процессуальный термин, как цепная реакция внутри властных отношений. Таким образом, в текстуальной практике оказывается важна не столько активность интерпретации, сколько дешифровка связей и эффектов, которые привязывают текст к целостной социосимволической системе. Другими словами, мы сталкиваемся здесь с новой материалистической теорией текста и текстуальной практики.

Феминистки 1990-х гг. прошли через влияние теорий гендера и различия и продвинулись далеко за их пределы. Я выделила бы следующие группы в пределах этого нового поколения:

1. Феминистские критические теоретики немецкой традиции, объединившиеся в своей преданности франкфуртской традиции: Бенхабиб<sup>21</sup>, Бенджамин<sup>22</sup> и Флакс<sup>23</sup>.

2. Французски-ориентированные мыслительницы, представленные в американской академии через литературные факультеты и, следовательно, принятые главным образом учеными-гуманитариями и всеми изучающими литературу. Надо тем не менее отметить, что философские работы Иригарэ<sup>24</sup> были переведены на английский язык уже в 1985 г. Одно из непосредственных следствий этого культурного экспорта — теории сексуального различия в Соединенных Штатах.

тах теперь стали синонимичны литературе<sup>25</sup>. Как результат пробелы в этой теме можно поделить между гуманитарными науками, философией и социальными науками в Соединенных Штатах<sup>26</sup>.

3. Итальянская группа; здесь ключевая фигура — Иригарэ. Принимая во внимание, что ей был затруднен путь в англоговорящий мир (где Сиксу добирается до изнанки причуд Деррида), Иригарэ нашла плодородную и восприимчивую аудиторию в Италии. Через традиционные связи между женским движением и организованной левой политикой итальянские адаптации Иригарэ, особенно у Мураро<sup>27</sup> и Каваре-ро<sup>28</sup>, сформировали излишне политизированную версию сексуального различия в терминах социального и символического союза женщин.

4. Лесбийский радикализм Виттиг<sup>29</sup> и ее гендерно-направленных последователей.

5. Этнические и колониальные мыслительницы<sup>30</sup>: хотя в североамериканском феминизме проблема расы была существенна с самого начала, потребовалось долгое время для признания за этнической и расовой проблематикой статуса центральной переменной в определении феминистской субъективности. Белый цвет «кожи» феминистской теории тогда стал центральной целью, отвергнув все другие различия, тем самым уже включив полемический разрыв между «гендером» и «сексуальным различием». Самая первая работа Одри Лорд<sup>31</sup>, из числа «черных» женщин-авторов типа Элис Уокер и Тони Моррисон и многих других «черных» теоретиков<sup>32</sup>, сопровождалась более систематической методологической критикой «белого» и этноцентризма феминистских теорий гендера и сексуального различия со стороны таких авторов, как Гаятри Спивак<sup>33</sup>, Чандра Моханти<sup>34</sup>, Барбара Смит<sup>35</sup>, Trinh Minh-ha<sup>36</sup> и bell hooks<sup>37</sup>. Этот мощный всплеск активности цветных женщин вызван радикальным воздействием таких теоретиков феминизма, как Тереза де Лауретис, а также Донна Харауэй<sup>38</sup> и с недавнего времени Сандра Хардинг<sup>39</sup>.

В европейском контексте проблематика феминизма, расы и этнической принадлежности была куда более сложна для артикуляции, частично по причине того, что национальные различия в марках и стилях феминистских политических культур всегда были настолько разнообразны, что ни одна линия или позиция феминизма не доминировали. Мышление 1980-х гг., повышая внимание к культурной специфике некоторых понятий феминизма — как гендер, например, — привели многих в

Южной Европе к осознанию культурной и политической гегемонии феминизма английского стиля, а затем к тому, чтобы бросить ему вызов. Одним из следствий этой ситуации был повышенный интерес к проблеме этнической и расовой принадлежности, который стимулировал ее новое исследование в практике феминизма. Так Спелман<sup>40</sup> перечитывает Бовуар с ее «дальтонизмом» и недостатком чувствительности к проблеме этнической принадлежности.

Еще раньше, как реакция на мультикультурную природу современных европейских обществ, а также на широкое распространение расизма, антисемитизма, ксенофобии и неокOLONиализма в Европейском экономическом сообществе, расовая проблематика становится более острой. Таким образом, в локальной европейской сети женских исследований по схеме Эразма<sup>41</sup>, куда мой факультет был вовлечен с несколькими европейскими партнерами, мы работаем над развитием объединенного учебного плана женских исследований внутри европейской, мультикультурной перспективы. Хотя мы вдохновляемся американскими решениями расовой проблематики, нам следует в первую очередь уделять внимание европейским аспектам этой сложной проблемы: постоянству антисемитизма, преследованию цыган и других кочевников, различным формам экономического неокOLONиализма и явлениям типа внутренних европейских миграций, преимущественно из южных и восточных европейских регионов.

Новые теоретики, появляющиеся в 1990-х гг., как следствие, работают в направлении множества разнообразных определений женской субъективности, когда раса, класс, возраст, сексуальное предпочтение и образ жизни рассматриваются как основные оси идентичности. Они тем самым вводят ряд новшеств в сложившиеся феминистские идеи, обращаясь к пересмотру женской субъективности в терминах взаимодействия одновременных им властных формаций. Я покажу затем, что новая появляющаяся тенденция, как оказывается, делает акцент на ситуативной, специфической, материализованной природе субъекта феминизма, отклоняя биологический или психический эссенциализм. Это новый вид воплощенного женского материализма.

Центральным моментом нового феминистского материализма, тем, что позволяет определять текст как нечто, подобное (коэкстенсивное) отношениям знания и власти, является процесс конституирования субъективности как части сетей власти и знания. Проблема может быть сформулирована следующим образом: что, если патриархальный способ представ-

ления, который можно назвать «гендерной системой», и произвел те самые категории, которые следует деконструировать? Рассматривая гендер как процесс, де Лауретис подчеркивает момент, на который обратил внимание уже Фуко, а именно, что власть и знание в своей специфической процессуальности также производят субъекта как понятие.

Другими словами, в центре этого переосмысления гендера как технологии себя находится понятие субъективности в двойном смысле слова: как выстраивание идентичностей и как обретение субъективности в формах полномочия или прав на определенные практики. Обретение субъективности понимается поэтому как процесс материальный (институциональный) и дискурсивный (символический), его цель является и позитивной, так как процесс учитывает формы полномочия, и регулятивной, так как эти формы полномочия есть пространство ограничений и дисциплинарных практик. Частью этого процесса становится понятие гендера как ключевого регулирующего сценария, т.е. некоей нормативной активности, конструирующей такие категории, как субъект, объект, мужское, женское, гетеросексуальное и лесбийское. Идея гендера как регулирующего сценария должна прочитываться в рамках критики этноцентризма и однолинейного понимания термина «гендер».

Чтобы подвести итог подобной смене перспективы в теории феминизма, я вновь хотела бы подчеркнуть тот момент, что в современной практике феминизма, «парадокс женщины» проявился как центральный. Феминизм базируется на самом понятии женской идентичности, исторические формы которой он вынужден подвергать критике. Феминистское мышление опирается на концепцию, которая призывает к деконструкции и антиэссенциализму во всех аспектах. Более того, я думаю, что за последние десять лет центральным в теории феминизма стал следующий вопрос: как определить заново женскую субъективность после снижения значимости гендерного дуализма, опираясь на понятие себя как процессуальной сложности и многоуровневой технологии, взаимосвязанности, современности постколониальным притеснениям. Другими словами, социальная и символическая судьба сексуальной поляризации здесь опять под угрозой.

Центральной я вижу здесь проблему идентичности как территории различий; феминистские исследования гендерной системы показывают, что субъект занимает в разное время самые разнообразные позиции на пересечении различных вариантов идентификации типа пол, раса, класс, возраст, образ

жизни и т.д. Задача феминистской теории сегодня — открыть новый образ мысли, который может помочь нам помыслить изменение как таковое, в том числе меняющееся конструирование себя. Не статичность сформулированных истин или доступность контриденностей, но живой процесс трансформации себя и другого. Сандра Хардинг определяет его как «изобретение себя как другого»<sup>42</sup>.

Другими словами, в связи с этими новыми понятиями в феминистской теории появляется потребность отступить или же переименовать женский феминистский субъект, но не как еще один суверенный, иерархический и эксклюзивный субъект, а скорее как множественную, открытую, взаимосвязанную сущность. Чтобы сегодня конструктивно мыслить об изменении и условиях изменения в феминистской теории, необходимо сделать акцент на образном мышлении, познавая субъект не как единичность, а, скорее, как множество радужных, еще не закодированных и чрезвычайно красивых возможностей.

Позвольте мне подробно остановиться теперь на моем собственном представлении структур этой новой сложной феминистской субъективности, которую я помещаю в центр проекта феминистского номадизма.

### **Феминистское номадическое мышление: рабочая схема**

В моей схеме номадизм в феминизме начинается с того, что феминистская теория является не только критической оппозицией фальшивой универсальности субъекта, но прежде всего позитивным принятием женского желания утвердить и отыграть различные формы субъективности. Этот проект исследует критику существующих дефиниций и репрезентаций женщины и одновременно создание новых образов женской субъективности. Намерение этого проекта (как критического, так и творческого) в том, чтобы получить реальную женщину в позициях дискурсивной субъективности. Ключевыми терминами будут отелесливание или телесные корни субъективности и желание привязать теорию к практике. Я разделю проект феминистского номадизма на три части, каждая из которых будет привязана к теории сексуального различия. Я хочу подчеркнуть тот факт, что эти три части (уровня) не являются диалектически соподчиненными фазами, скорее они сосуществуют одновременно, и каждая из них имеет соответствующие возможности применения к политической и теоретиче-

ской практике. Я последовательно приду к выводам о «различии мужского и женского», «женского от женского», «различиях внутри каждой женщины», которые не будут категориальными определениями, а, скорее, упражнениями по наименованию различных сторон единого комплексного феномена.

Не является эта схема и парадигматической моделью. Это карта или картографирование, которое описывает различные слои комплексности, вовлеченные в номадическую эпистемологию из перспективы сексуального различия. Эти уровни могут быть увидены пространственно так же, как и во времени; они демонстрируют различные структуры субъективности, но и различные моменты в процессе становления субъективности. Следовательно, эти уровни не предполагают последовательного и диалектического подхода. Исходя из номадического подхода, который я защищаю в этой книге, картография предполагает использование *с любого уровня и в любой момент*. Я также хочу подчеркнуть, что эти уровни работают симультанно и что в ежедневной жизни они сосуществуют и разграничить их нелегко. Я бы даже настаивала, что именно способность перехода с одного уровня на другой в процессе опыта, во временных последовательностях или сигнификативных слоях — это то, что является ключом к номадической модели, которую я защищаю не только интеллектуально, но и как искусство проживания.

Таблица 1		
Сексуальное различие. Уровень 1: различие между Мужчиной и Женщиной		
Субъективность как	versus	Женщина как
<ul style="list-style-type: none"> <li>• фаллоцентризм</li> <li>• универсальное понятие субъекта</li> <li>• субъективность как сознание</li> <li>• самоконтроль</li> <li>• распределение рациональности</li> <li>• уполномоченный рационального</li> <li>• способность к трансцендентному</li> <li>• отрицание телесного, или объективация тела</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• недостаток/ исключение/отличность от субъекта</li> <li>• обесценивание различия</li> <li>• бессознательность, неподконтрольность, иррациональность</li> <li>• исключение из рационального</li> <li>• заключение в имманентном</li> <li>• идентификация с телом — телесность, которая эксплуатируется или редуцируется к молчанию</li> </ul>

Главное, что проявляется в анализе на этом уровне, — это критика универсализма как способа идентификации через мужское и критика маскулинности как проекции себя на псевдоуниверсальное. К этому необходимо добавить критику идеи «другого», в которой «другое» приводится к девальвации. Из исключительно гегельянской перспективы Симона де Бо-

вуар пятьдесят лет назад сформулировала сжигающий мосты анализ универсальности субъекта. В борьбе со схемой универсальности она настаивала на возможности теоретической и политической позиции для установления трансцендентной женской субъективности в той же полноте, что и мужской. Как подчеркивала Джудит Батлер в убедительном анализе<sup>43</sup> этого гегелевского момента феминистской теории, Бовуар видела различие в том, что женское воплощение оказывается нерепрезентируемым, непредъявленным. Бовуар последовательно доказывает, что эта выпадающая и извращаемая составляющая может и должна быть привнесена в репрезентацию, это и есть основная цель женского движения.

Тем не менее современные теоретики различия, подобно Иригарэ, в пост-структуралистской перспективе находятся вне диалектики. Иригарэ оценивает женскую инаковость (другого/другую) не как то, что еще не репрезентировано, но, скорее, как то, что сохраняется нерепрезентированным внутри этой схемы репрезентации.

Фаллоцентрическое мышление, которое соединяет мужское с (лже)универсалистской позицией, оставляет женщину как другого/другую по ту сторону мышления. Отношения между субъектом и другим/ой не могут быть равновесными, наоборот, два полюса оппозиции существуют в ассиметричных отношениях. Под рубрикой «двойной синтаксис» Иригарэ защищает это нередуцируемое и непреодолимое различие. Она предлагает его как основание для новой фазы феминистских политик. Другими словами, Люси Иригарэ настаивает на необходимости признать как факт и как историческую реальность то, что нет симметрии между полами и эта ассиметрия была организована иерархически внутри фаллоцентрического режима. Признавая, что различия были приведены к деградации, феминистский проект настаивает на их переписывании в терминах позитивности.

Проект сексуального различия (первый уровень) начинается с политического желания утвердить специфичность живого телесного женского опыта; с отказа растворить сексуальное различие в новом, как утверждается, «постмодернистском» и «антиэссенциалистском» субъекте, а также с желания вновь свести все дебаты по поводу различия к телесному существованию и опыту женщины.

Политически проект провозглашает отказ от эмансипационизма, приводящего к гомогенности, иначе говоря, к ассимиляции женского в мужской модели мышления и практики, а следовательно, системе ценностей. Недавние социоэкономи-

ческие изменения в статусе женщин на Западе в постиндустриальных обществах фактически показали, что помимо классических форм дискриминации, приводящих к феминизации бедности, женская эмансипация в мужском мире оборачивается улицей с односторонним движением. Эта опасность была осознана различными направлениями феминизма: Люси Иригарэ<sup>44</sup>, Антуанетт Фуке<sup>45</sup>, Маргерит Дюра<sup>46</sup> предостерегали женщин от вложения всего их времени и энергии в коррекцию и исправление мужской культуры. Лучшая и политически более успешная инвестиция состоит в попытке разработать альтернативные формы женской субъективности в процессе, который опять же основывается на позитивности сексуального различия.

Этот поворот в перспективе оборачивается далеко не легким моментом в феминистской практике. Фактически это приводит к полемике и часто к конфликтам среди женщин, которые обостряются разницей поколений<sup>47</sup>. Постоянная полемика возникает из-за того, что теория сексуального различия оппозиционна эмансипационизму, поэтому сторонницы равенства предъявляют ей обвинения в «эссенциализме». Я рассматриваю эти дебаты по поводу «равенства-против-различия» в главе 15 («Гендерные теории, или Язык как вирус»).

Я далека от того, чтобы отделять борьбу за равенство от признания различий, я вижу два эти направления в их взаимодополнительности, как части продолжающейся исторической эволюции. Женское движение является пространством, где сексуальное различие становится операциональным, через стратегии борьбы за равенство полов в культурных и экономических порядках, где доминирует мужской гомосоциальный принцип. Принципиальным (препятствием) становится определение женщины как другого, но не мужчины.

Один из основных вопросов этого проекта: как можно доказать одновременно утрату классической парадигмы субъективности и необходимость альтернативной женской субъективности. Известно, что переопределение сексуального различия феминистками датируется тем же самым моментом в истории, что и определение модернизма, а это является, в свою очередь, моментом утраты рационалистской и натуралистской парадигм. Перед феминистками стоит двойная задача: необходимость нового видения субъективности как в целом, так и в специфически ориентированной женской субъективности.

Анализ на первом уровне сексуального различия становится особенно актуальным не только потому, что меняются политические и интеллектуальные контексты, но и из-за внут-

ренных процессов развития феминистского движения самого по себе. Точно так же психоаналитические и постструктуралистские позиции о соединении знания и власти, которые изменили понимание феноменов подавления и свободы<sup>48</sup>, воспринимались как противопоставление экзистенциалистской этике солидарности. В добавление этому новое поколение феминисток оказалось разочаровано бовуаровским слишком широким обобщением понятий «женщина» и «второй пол». Политические и теоретические акценты с 1970-х гг. были переключены с асимметрии между полами на исследование сексуально различия, которым наделены и которое ощущают женщины.

Таблица 2		
Сексуальное различие: Уровень 2: различия среди женщин		
Женщина как «Другой/ая»	versus	Женщина в реальной жизни
как институция и репрезентация  (см. уровень 1)	критический разрыв между ними и женской субъективностью  • позитивность различия пола как политический проект • женские феминистские генеалогии или контрпамять • политики локализации и сопротивления • асимметрия полов	• опыт • телесность • ситуационное знание • женское знание • наделение властью • множественность различий (раса, возраст класс и т.д.) или противоположности

Центральной проблемой становится создание, легитимация и репрезентация множественности альтернативных форм женской субъективности без впадения в релятивизм. Прежде чем двинуться дальше, нужно признать, что «женщина» — это общее покрывало, которое объединяет различные виды женщин, различные уровни опыта и различные идентичности.

Понятие *Женщина* обращается к женской субъективности, которая конституируется, как психоанализ убедительно доказывает, в процессе идентификации только с теми культурно возможными позициями, которые уже организованны в дихотомии гендера. Как «второй пол» патриархальной гендерной дихотомии *Женщина* вписана в то, что Кристева называет линейным временем истории<sup>49</sup>. Для феминистского сознания важно принять, что женская идентичность принадлежит одновременно и другому периоду исторического времени, более глубокому и прерывистому: времени трансформаций, перево-

ротов, политических генеалогий, становлений. Таким образом, мы имеем, с одной стороны, телеологическое время и, с другой, — время сознания, историческое время и уплотненное прерывистое время бессознательных процессов.

Я называю феминизм движением, которое борется за то, чтобы изменить систему ценностей и репрезентаций, предписанных женщине в линейном историческом времени патриархальной истории (*Женщина*), так же как в более глубокие времена нашей собственной идентичности. Другими словами, феминистский проект касается обоих уровней субъективности: исторической формы, политического, социального употребления и уровня идентичности, который связан с сознанием, желанием и политиками персонального. Он перекрывает одновременно сознательный и бессознательный уровни.

При этом и феминистский субъект является историческим, поскольку он включен в патриархальность через отсутствие, хотя он и привязан к женской идентичности, к персональности. Другими словами, «женщина» должна находиться в структурно иной позиции, чем феминистка, потому что, будучи структурированной как референт другого, феминистка вынужденно противопоставлена мужскому как референту субъективности. Второй пол является оппозиционной дихотомией мужского как репрезентанта универсального. Следовательно, феминизм подводит к рассмотрению одновременно эпистемологического и политического различия между понятиями *женщина* и *феминистка*. Потому что феминистка — это политика проталкивания возвращения женщины в патриархальную историю (момент эмансипации или переописания сексуального различия на Уровне 1), но это также и вопрошание персональной идентичности на основе властных отношений, что уже является феминизмом различия (таблица сексуального различия, Уровень 2).

Позвольте повторить то же под другим углом: критическая дистанция по отношению к институции и репрезентации *Женщин* является точкой отсчета для феминистского сознания; женское движение настаивает на консенсусе, что все женщины попадают под условия «второго пола». Это может быть признано достаточными основаниями феминистской субъектной позиции; признание общности между женщинами является началом феминистского сознания, о чем и подписан окончательный договор среди женщин. Этот момент является базовым и позволяет артикулировать феминистскую позицию.

Но это признание общих оснований для сестер по угнетению не может быть конечной целью. Женщины могут иметь общую ситуацию и опыт, но они не являются *одинаковыми*. В их отношениях как раз важна идея локальных политик. Принимая множественные различия, существующие среди женщин, эта теория настаивает на важности отмены глобальных подходов к проблеме описания женщины и на признании особенностей места, из которого говорит каждая. Намерение быть *локализованной* в противоположность универсалистской природе высказываний является ключевым. В его политическом применении политики локальности определяют индивидуальные подходы ко времени и истории. Смысл локальности для меня связан с контрпамятью или с развитием альтернативных генеалогий. Это значит, что есть различие в подходах — иметь историческую память подавления или исключения, как женщины, или, наоборот, быть эмпирическим референтом доминантной группы, как мужчины.

Таким образом, мы нуждаемся в перефразировании позиции об отношении между *женщиной* и *феминисткой*. Как Тереза де Лауретис доказала, все женщины оказались в конфронтации с образом «*Женщины*», который является культурно доминантной моделью для женской идентичности. Разработка политической субъективности как феминистской требует в качестве предварительных условий признания дистанции между «*Женщиной*» и реальными женщинами. Тереза де Лауретис определила этот момент как признание «сущностного различия» между «*Женщиной*» как репрезентацией («*Женщина*» как культурный образ) и женщиной как опытом (реальные женщины в процессах становления).

Другими словами, с помощью семиотических и психоаналитических теорий фундаментальное отличие вырисовывается между «*Женщиной*» как означающим, которое формировалось в длинной истории бинарных оппозиций, и означающим «феминистка», которое, наоборот, формировалось в признании конструируемой природы *Женщины*. Признание разрыва между *Женщиной* и женщиной является принципиальным, так же как и необходимость искать адекватные репрезентации женского, как политические, так и символические.

До того как философия сексуального различия становится возможной, необходимо установить различия между *Женщиной* и женщиной, сделать основополагающий жест для осуществления феминистского мышления. Этот первоначальный шаг является утверждением сущностного и неразрешимого

различия между женщинами, которое я называю сексуальным различием, Уровень 2.

Возвращаясь к первоначальному замечанию по поводу феминизма и модернизма, можно заключить, что феминистская теория, взятая как философия сексуального различия, определяет понятие *Женщина* как принадлежащее конкретному периоду истории; этим понятие деконструируется, оно становится провокационным. Кризис модернизма выявляет для феминисток тот факт, что сущность феминистского также представляет собой историческую конструкцию, нуждающуюся в переработке. Женщина перестает быть культурно доминантной и предписательной моделью для женской субъективности и превращается в идентифицируемое пространство анализа: как конструкция (де Лауретис), как маскарад (Батлер), как позитивная сущность (Иригарэ) или как идеологическая ловушка (Виттиг), упомянем лишь несколько.

Мне кажется, что феминистская номадическая позиция может позволить этим различным репрезентациям и моделям понимания женской субъективности сосуществовать и продуктивно дискутировать. До тех пор пока позиция номадической гибкости не утвердится, эти различные определения и понимания будут приводить к обособлению феминистской практики.

Но здесь появляется другая проблема: как найти адекватные формы репрезентации для этих новых фигур женской субъективности. Как я писала раньше, альтернативные фигуры появляются трудно, и требуется огромная творческая способность, чтобы прорваться за границы установленных концептуальных схем. Для того чтобы этого добиться, нам необходимы не только трансдисциплинарные подходы, но также более эффективный обмен между теоретиками и художниками, академиком и творческими умами. Но об этом ниже.

Таблица 3

Сексуальное различие: Уровень 3: различия внутри каждой женщины

Каждая Женщина реальной жизни – (не «Женщина») или Женский Субъект Феминизма есть:

- множественность в себе: она расколота и собрана из осколков;
- сеть уровней опыта (как и Уровни 1 и 2);
- живая память и генеалогия телесности;
- не только субъект сознания, но также и субъект бессознательного: идентичность как множество идентификаций;
- воображаемые отношения с понятиями типа класс, раса, возраст, сексуальный выбор

Этот третий уровень анализа подчеркивает комплексность телесности в структуре субъекта. Тело обращается к уровням материальности плоти как к субстрату жизни, наделенному памятью. Следуя Делёзу, я понимаю это как чистые потоки энергии, способные к множествам вариаций своих проявлений. «Самость» в значении реальности, наделенной идентичностью, подобна постановке на якорь в потоке жизни, материальность самости — это результат кодирования и разворачивания в языке. Постпсихоаналитическое видение телесной природы субъекта, которого я придерживаюсь здесь, полагает, что тело не может быть окончательно воспринято или представлено: оно превышает репрезентацию. Различие внутри каждой сущности — это и есть способ выразить это превышение. Идентичность видится мне игрой множественных, фрактальных аспектов самости. В этих отношениях проблематизируются основания Другого, это также ретроспектива, в которой идентичность фиксируется через память и пересобирание в генеалогическом процессе. Наконец, последнее: идентичность создается из успешных идентификаций, что является бессознательным принятием образов, и это ускользает от рационального контроля.

Это фундаментальное несовпадение идентичности с сознанием предполагает, что каждый впускает воображаемые отношения в свою собственную историю, генеалогию и материальные условия.

Я настаиваю на этом, потому что слишком часто в феминистской теории этот уровень идентичности путается с источником политической субъективности. В моей схеме мышления идентичность берет на себя в первую очередь связь с бессознательным, в то время как политическая субъективность оказывается консенсусом и фиксацией. Бессознательное желание и настойчивое требование выбора не всегда совпадают.

Беря во внимание идентичность как комплексную и множественную, мы втягиваем феминизм в разработку его собственных внутренних противоречий и разрывов, по возможности легко и с юмором. Как я предлагала во Введении к этой книге, важно отойти в сторону от места противоречий, сделать позиции более гибкими и менее безусловными, не видеть их через поражения, нападки и ошибки «политически некорректного» поведения. И в этом отношении ничто не может быть более несовместимо с номадизмом, чем феминистский морализм.

Здесь опять встает проблема: как в процессе легитимации альтернативного женского субъекта избежать его повторного

вынесения за скобки. Как избежать гегемонистских рекоди-  
фикаций женской субъективности, как удержать открытое ви-  
дение субъективности, настаивая на политическом и теорети-  
ческом присутствии другого видения субъективности?

В соответствии с этим видением субъективности, которое  
одновременно исторически привязано и открыто или множе-  
ственно, власть синтеза «Я» является грамматической необхо-  
димостью, теоретическим сюжетом, который держит вместе  
скопление различных уровней, интегрированных фрагментов  
ускользающего горизонта собственной идентичности. Идея  
«различий внутри» каждого субъекта работает на психоанали-  
тические теории и практику, показывая субъекта как перекре-  
сток различных регистров речи, обращаясь к различным уров-  
ням жизненного опыта.

Чтобы привести эту позицию обратно к дебатам о полити-  
ках субъективности внутри феминистской теоретической  
практики сексуального различия, я бы задала следующий во-  
прос: каковы могут быть технологии себя в работе по обеспе-  
чению сексуального различия.

В этой схеме мышления, следуя различению предлагаемых  
мною уровней, вполне возможно считать феминистскую субъ-  
ективность объектом желания женщин. Женщиной-феминист-  
кой можно, следовательно, считать ту, которая хочет, стре-  
мится, доходит до феминизма. Я бы назвала это «интенсив-  
ным» прочтением феминистской позиции, которая приходит  
к пониманию не в терминах принудительного договора с уста-  
новленными ценностями или политическими верованиями,  
но в терминах страсти и желания, которые поддерживают и  
мотивируют ее<sup>50</sup>. Эта «топология» страсти есть подход, иду-  
щий от Ницше через Делёза, он позволяет нам видеть желае-  
мый выбор не как прозрачные самоочевидные позиции, но  
как многосоставные. Здоровая доза герменевтики подозрения,  
направленной на собственные основания веры, не является  
формой цинизма или нигилизма, скорее наоборот, это способ  
возвращения политической веры к ее полноте и, следовательно,  
пристрастности.

Маайке Майджер замечает<sup>51</sup>, что психоаналитический,  
«интенсивный» подход редко используется в анализе поли-  
тик. Если он даже и присутствует, как в случае с нацизмом,  
он служит для объяснения темных и страшных мотивацион-  
ных сил. Это выглядит так, будто бы топология политиче-  
ских страстей может только выносить негативные определе-  
ния. В ответ на это я бы вернулась к идее Делёза о позитив-  
ности страстей, к понятию, которое он разрабатывал после

Ницше и Спинозы, для того чтобы переоформить «желание феминизма» как игровую утверждающую страсть. Феминизм освобождает в женщине ее желание свободы, ясности, справедливости, полноты и осознанности. Эти ценности не только принадлежат к рациональной политической цели, они также являются и объектами интенсивного желания. Этот веселый дух достаточно выразился в начале женского движения, когда было ясно, что игра и смех были заложены в глубине политических эмоций и установок. Не так много от этого радостного бита дожило до наших дней постмодернистской угрюмости, и все-таки было бы хорошо помнить субверсивную силу дионисийского смеха. Я надеюсь, что феминизм сбросит свою печальность и догматические модели и вновь найдет способ праздновать движение, стремящееся опять изменить жизнь<sup>52</sup>.

Как подчеркнул Итало Калвино<sup>53</sup>, ключевые слова, которые могут помочь нам выйти из постмодернистского кризиса, — это легкость, быстрота и множественность. Третий уровень сексуального различия предупреждает нас о важности определенной легкости касания для того, чтобы добиться полноты политических и эпистемологических структур феминистского проекта.

### К номадизму

Если представить эти три уровня сексуального различия как временные последовательности, следуя схеме Кристевой, которую я уже цитировала, то можно заметить, что уровни первый и второй принадлежат к длинному линейному времени истории. Уровень третий имеет отношение к внутреннему прерывистому времени генеалогий. Проблема тем не менее состоит в том, как мыслить их взаимосвязанность и взаимопроникновение, точнее говоря, как упорядочить процесс становления, возвращая женщине место в истории.

Суммируя, я бы сказала, что высказываться как «женщина-феминистка» вовсе не значит обращаться к догматическим нормам, но, скорее, к узлу взаимопереплетенных вопросов, которые влияют на разные установки, регистры и уровни самости.

В моем прочтении проект сексуального различия доказывает, что исторически и политически необходимо, в женском мире *здесь и сейчас*, обратиться к нему и проделать определенную работу на его основе. Это происходит еще и благодаря

европейскому историческому контексту, который характеризуется установлением позиций различия.

Я вижу феминизм как стратегию работы с историческим понятием «Женщина» в то историческое время, когда произошла потеря его субстанционального единства. Как политическая и теоретическая практика, феминизм может быть описан как снятие покровов и использование различных уровней репрезентации «Женщины». Миф Женщины как Другого/й стал сейчас пустым лотом, где разные женщины могут играть со своим субъективным становлением.

Обращаясь к становлению женской субъективности, начнем с политик локальности, которые используют критику доминантных идентичностей и формаций власти и показывают смысловые порядки, в которые мы вписаны. Это устанавливает не только признание различий среди женщин, но также и практики декодирования — выражения и разделения в языке условий возможности своего собственного политического и теоретического выбора. Ответственность и позициональность идут вместе. Подчеркивая важность личного вклада каждого/каждой, особенно женщин, я продолжаю настаивать на протяжении всей книги на необходимости всегда принимать во внимание уровни бессознательного желая и, следовательно, воображаемых отношений к особым материальным условиям существования нашей структуры. Карен Каплан это описывает следующим образом: «Такой подход может положить начало повороту оснований феминистской практики от устоявшегося релятивизма... к комплексу интерпретирующих практик, которые признают историческую роль посредничества, предательств и альянсов в отношениях между женщинами противоположного опыта»<sup>54</sup>.

Ответ на мой вопрос, откуда приходят изменения, таков — новое создается через ревизию или сжигание старого. Каждый должен поглотить смерть, подобно тотемной пище у Фрейда, до того как сможет войти в новый порядок. Поиск выхода требует миметических повторов и потребления старого, что, как я понимаю, и формирует эти пункты выхода из фаллоцентрических владений. Традиционный выбор внутри феминизма, как кажется, состоит в преодолении гендерного дуализма по направлению к нейтрализации различия и одновременно подталкиванию различия к экстремальности, к сверхсексуализации по стратегическим соображениям. В моей собственной версии сексуального различия как номадической стратегии я ближе к экстремальному признанию сексуальной идентичности как способа повернуть обратно атрибуции различия в

иерархической модели. Это экстремальное признание сексуального различия может привести к повторам, но важнее, что это стимулирует женщин к действию.

Начиная с предпосылки, что женский феминистский субъект есть одно из определений в таком процессе, который не должен и не может быть выпрямлен в линию, в телеологическую форму субъективности, что он может быть увиден как взаимодополнительность субъективного желания и добровольность социальных трансформаций, я хочу пойти дальше и доказать, что сексуальное различие позволяет утверждать альтернативные формы феминистской политической субъективности: феминистки являются женщинами пост-*Женского* типа.

В моем прочтении феминистская субъективность является номадической потому, что она множественна, интенсивна, телесна и при этом абсолютно культурна. Я думаю, что эта новая конфигурация может быть попыткой прийти к определению, для которого я выбрала термин «новый номадизм наших исторических условий». Я доказала, что задача переопределения женской субъективности требует в качестве предварительного метода проработки всего набора накопленных образов, концептов и репрезентаций женщины, женской идентичности в том виде, как он создавался и оформлялся культурой, в которой мы живем.

Прекрасный пример номадического обращения с историческими сущностями, нацеленного на перемещение их нормативного заряда, предложен американской художницей Синди Шерман. В своих «Исторических портретах»<sup>55</sup> она показывает потребление и переваривание различных исторических фигур, характеров и героев, где она перевоплощается с ошеломляющей тщательностью и иронией. В серии пародийных автопортретов, в которой она появляется в разных обликах как множество различных «других», Шерман убедительно связывает перемену места с политическим утверждением важности местных контекстов, особенно в моменты сдвига, перехода, миметического повторения<sup>56</sup>. Другими словами, из-за истории доминации и из-за способа, которым фаллоцентрическая языковая структура нашей речи устанавливает субъективность, я думаю, что, до того как феминистки выбросят означаемое *женщина*, нам нужно переприсвоить его и пересмотреть его многосоставные комплексные определения по отношению к общей идентичности, которую мы все разделяем как женщины-феминистки.

Взвешивая все акценты номадического, я думаю, как важно не упустить ничего ни на одном из уровней, которые

конституируют карту женской феминистской субъективности. Что важно — это назвать и представить места переходов между ними, что принято во внимание — это движение, процесс, прохождение. Придавая большое значение этим терминам, я и себя размещаю среди основных работающих сегодня конфигураций субъективности, принятых в феминизме. Например, киборг Харауэй — мощная интервенция на уровне политической субъективности, где он предлагает переосмысление различий в таких понятиях, как раса, гендер, класс, возраст и т.д., и этим содействует множественной, фасеточной дислокации феминизма. Но я нахожу, что киборг также провозглашает место «вне гендера», настаивая на том, что сексуальная идентичность является порочной, не показывая путей и позиций выхода из старой гендерно-поляризованной системы.

В соответствии с моей номадической схемой я должна называть пути, переходы и пункты выхода, которые бы сделали возможным для женщин выход из фаллоцентрического гендерного дуализма. Другими словами, я должна обратить внимание на уровни идентичности, бессознательные идентификации, желания и соединить их с политическими трансформациями, к которым мы стремимся. Киборг чрезвычайно помогает в понимании последнего, но в вопросах идентичности, процедурах идентификации и бессознательных желаний он не уводит меня далеко.

Также и конфигурации нового феминистского гуманизма Иригарэ с их установками на женскую мифологию (две губы, слизь и «богиня») продвигают беспрецедентную разработку глубинных структур женской идентичности. Иригарэ защищает свой принцип миметического продвижения вниз в эту женскую фантазмагорию бессознательного как привилегированную стратегию, которая ведет к переописанию женской идентичности и женской субъективности. Но, оказавшись в одной связке с Харауэй, Иригарэ проигрывает в понимании множественности различий женского, особенно на уровне культуры и этнической идентичности.

Предлагаемый мною номадический субъект является конфигурацией, подчеркивающей необходимость действовать одновременно на уровне идентичности, субъективности и различия среди женщин. Это различие запросов передает различие обстоятельств, иначе говоря, различие локальностей в пространстве и, далее, различие практик. Эта множественность содержится в многослойных временных последовательностях, где могут иметь место разрывы и противоречия.

Для того чтобы справиться с этим процессом, феминистки должны начать с признания самих себя не как единого целого, а как субъектности, которая раскалывается во времени снова и снова по множественным осям дифференциации. Эти множественные оси мы назовем для удобства разнообразными (diversified) формами практики.

Скажу прямее, следуя Ницше, Делёзу и Иригарэ, я не верю, что изменения и трансформации, подобные созданию новой символической системы женского, могут быть осуществлены только с помощью воли. Способ трансформировать психическую реальность не является волевым самоопределением. В лучшем случае это экстремальная форма нарциссизма, в худшем — это меланхолический лик солипсизма. Скорее трансформация может быть достигнута только через воплощение, лишенное сущности (de-essentialized embodiment), или воплощение, которому сущность возвращена из стратегических соображений (strategically re-essentialized embodiment), в процессе *проработки* (working through) многоуровневых структур собственного воплощенного «Я».

Подобно шелушению старой кожи, достижению изменения необходим длительный и кропотливый труд, вроде переваривания потребленного, старого, того, что может породить новое. Различие — это не эффекты доброй воли, но результат многих, бесконечных повторений. До тех пор пока мы не проработали со всех сторон значения Женщины, фаллические в том числе, я не желаю отказываться от этого означающего.

Причина, по которой я хочу продолжать работать с этим пресловутым термином — женщины как женские феминистские субъекты сексуального различия, — который нуждается в деконструкции, заключается в придании особого значения политикам желания. Я думаю, что не может быть социальных изменений без конструирования новых видов желаемых субъективностей, как молекулярных, номадических, так и множественных. Каждый должен оставлять пространство открытым для экспериментов, поиска, перемещения — становления номадом.

В этом нет призыва к простому плюрализму, а, наоборот, есть страстная просьба признать необходимость уважать множественность и найти ей соответствующие формы выражения, не утонув в них.

Я также думаю, что пресловутого конфликта и полемики можно было бы избежать, если бы мы начали более жестко определять категории мышления, которые мы используем в

формах политической практики, возникающих вследствие этого. Становясь более ответственными в категориях, терминах и практике, мы делаем первый шаг в развитии феминистской теории номадического типа, в которой разрывы, трансформации и перемены уровней и мест могут быть предложены для обмена и обсуждения. Итак, наши различия могут породить воплощенные ситуационные формы ответственности, рассказывания историй, прочтения карт. Так, мы можем представить себя как феминисток-интеллектуалок и путешественниц через враждебные ландшафты, вооруженных картами собственного изготовления, следующих по тропам, которые часто видны только нам, но которые мы можем описать, осмыслить и обменяться этим знанием с другими.

Как это красноречиво обозначила Карен Каплан:

«Мы должны оставить наши дома, поскольку они часто становятся местом расизма, сексизма и других разрушающих социальных практик. Там, куда мы придем, чтобы поселиться с учетом наших особых историй и различий, должно быть достаточно места и для того, что будет спасено из прошлого, и для того, что будет сделано заново»<sup>57</sup>.

Номадизм — это сексуальное различие, которое предлагает меняющуюся местность для множественных воплощенных женских феминистских голосов.

## Примечания

<sup>1</sup> См., например, работы Рады Ивекович из Загреба, Даши Духачек из Белграда и Зараны Папич из Любляны.

<sup>2</sup> Beauvoir S. de *The Second Sex*. London: Penguin, 1972.

<sup>3</sup> Jardine A., Menke A. (eds.). *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing, and Politics in Post-68 France*. New York: Columbia University Press, 1991. P. 74.

<sup>4</sup> Irigaray L. *Equales a qui?* // *Critique*. 1987. No. 480. P. 420–437. Перевод на английский: *Equal to Whom // Differences*. 1988. Vol. 1. No. 2. P. 59–76.

<sup>5</sup> Braidotti R. *Patterns of Dissonance*. Cambridge: Polity Press/ New York: Routledge, 1991.

<sup>6</sup> Wittig M. *The Straight Mind and Other Essays*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

<sup>7</sup> См.: Duchon C. *Feminism in France*. London: Routledge and Kegan Paul, 1986.

<sup>8</sup> См.: Milan Women's Bookshop // *Sexual Difference: A Theory of Political Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 1990; Bono P., Kemp S. (eds.). *Italian Feminist Thought*. Oxford: Blackwell, 1991; *The Lonely Mirror*.

New York: Routledge, 1993. Также см.: Hermsen J., van Lenning A. (eds.). *Sharing the Difference: Feminist Debates in Holland*. London and New York, 1991.

<sup>9</sup> На этом особо настаивала Тереза де Лауретис в работе: *The Essence of the Triangle; or, Taking the Risk of Essentialism Seriously // Differences*. 1998. Vol. 1. No. 2. P. 3–37; см. также выпуск: *Les cahiers du Grif*. 1900. No. 45, посвященный женским исследованиям, где сходная точка зрения поднимается во французском контексте.

<sup>10</sup> Здесь одним из классических текстов является: Rubin G. *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex // Rapp R. (ed.). Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. См. также: Hartsock N. *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism // Harding S., Hintikka M.B. (eds.). Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*. Dordrecht, Holland/Boston, USA/London, England: Reidel, 1983.

<sup>11</sup> Оценки такой смены перспективы см.: Duchen C. *Feminism in France: From May 1968 to Mitterrand*. London: Routledge and Kegan Paul, 1986; также см.: Eisenstein H. *Contemporary Feminist Thought*. Sydney: Allen & Unwin, 1984.

<sup>12</sup> Rich A. *Of Woman Born*. New York: Norton, 1976; *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton, 1979; *Blood, Bread, and Poetry*. London: Women's Press, 1985.

<sup>13</sup> См.: Irigaray L. *Speculum*. Paris: Minuit, 1974; *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977; *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit, 1984, а также: Cixous H. *Le rire de la Meduse // L'Arc*. 1974. No. 61; *La jeune née*. Paris: U.G.E., 1975; *Entre l'écriture*. Paris: des femmes, 1986; *Le livre de Promethea*. Paris: Gallimard, 1987.

<sup>14</sup> Как Мишель Фуко показал в работе «Порядок дискурса»: *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1977.

<sup>15</sup> Coward R., Ellis J. *Language and Materialism // Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1977.

<sup>16</sup> По поводу дискуссии об эссенциализме см.: de Lauretis T. *The Essence of the Triangle; Schor N. This Essentialism That Is Not One // Differences*. 1988. Vol. 1. No. 2; Fuss D. *Essentially Thinking*. London: Routledge, 1990; Braidotti R. *Essentialism / Wright E. (ed.). Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992; Gross E. *Lacan: a Feminist Introduction*. London and New York: Routledge, 1991.

<sup>17</sup> Стоит сравнить видение женской гомосексуальности в работе: Cixous H. *Le livre de Promethea* — с работой: Wittig M. *Le corps Lesbian*. Paris: Minuit, 1973, чтобы почувствовать разницу.

<sup>18</sup> Scott J. *Gender: A Useful Category of Historical Analysis // American Historical Review*. 1986. No. 91. P. 1053–1075.

<sup>19</sup> Idem. *Deconstructing Equality Versus Difference // Feminist Studies*. 1988. Vol. 14. No. 1. P. 33–50.

<sup>20</sup> Именно эта проблема была предметом моих исследований в: *Patterns of Dissonance*; см. также: Miller N. *Subject to Change // de Lauretis T. (ed.)*.

Feminist Studies/Critical Studies. Bloomington: Indiana University Press, 1986; Schor N. *Dreaming Dissymmetry* // Jardine A., Smith P. (eds.). *Men in Feminism*. New York: Methuen, 1987.

<sup>21</sup> Benhabib S., Cornell D. *Feminism as Critique*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.

<sup>22</sup> Benjamin J. *The Bonds of Love*. New York: Pantheon, 1990.

<sup>23</sup> Flax J. *Thinking Fragments*. New York: Routledge, 1990.

<sup>24</sup> Irigaray L. *Speculum; Ce sexe qui n'en est pas un; Ethique de la différence sexuelle*.

<sup>25</sup> См., например: Miller N. (ed.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986; Jardine A. *Gynesis: Configurations of Woman in Modernity*. Ithaca: Cornell University Press, 1985; Schor N. *Dreaming Dissymmetry*; Spivak G. (ed.). *In Other Worlds*. New York and London: Methuen, 1987; Stanton D. *Difference on Trial: a Critique of the Maternal Metaphor of Cixous, Irigaray, and Kristeva* // *The Poetics of Gender*.

<sup>26</sup> Что с очевидностью показывает специальное издание журнала «Hypatia» (1989. No. 3), посвященное французской феминистской теории.

<sup>27</sup> Muraro L. *L'ordine simbolico della madre*. Rome: Editori Riuniti, 1991. См. также совместный сб.: *Sexual Difference: A Theory of Social Symbolic Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

<sup>28</sup> Cavarero A. *Nonostante Platone*. Rome: Editori Riuniti, 1990.

<sup>29</sup> Wittig M. *Le corps lesbien*. Paris: Minuit, 1973; *The Straight Mind and Other Essays*. London: Harvester Wheatsheaf, 1991.

<sup>30</sup> Значимым ориентиром в этой традиции является текст: Hull G.T., Scott P.B., Smith B. (eds.). *But Some of Us Are Brave*. New York: Feminist Press, 1982.

<sup>31</sup> Lorde A. *Sister Outsider*. Trumansberg, New York: Crossing, 1984.

<sup>32</sup> См., например: Moraga C., Anzaldua G. *This Bridge Called My Back*. Watertown: Persephone, 1981; *Loving in the War Years*. Boston: South End, 1983.

<sup>33</sup> Spivak G. *In Other Worlds*. New York: Routledge, 1990.

<sup>34</sup> Mohanty C. *Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience* // Copyright. 1987. No. 1; *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse* // *Feminist Review*. 1988. No. 30; *Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism* // Mohanty C., Russo A., Torres L. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. P. 1–47.

<sup>35</sup> Smith B. *Towards a Black Feminist Criticism* // Showalter E. (ed.). *The New Feminist Criticism*. New York: Pantheon, 1985; *Home Girls: A Black Feminist Anthology*. New York: Kitchen Table Press, 1983.

<sup>36</sup> Trinh Minh-ha. *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

<sup>37</sup> bell hooks. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981; *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984; *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Toronto: Between the Lines, 1990.

<sup>38</sup> Haraway D. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1990.

<sup>39</sup> Harding S. *Whose Science? Whose Knowledge? Milton Keynes: Open University Press, 1991.*

<sup>40</sup> Spelman E. *Inessential Woman*. Boston: Beacon Press, 1989.

<sup>41</sup> Эта сеть имеет название NOISE (Европейская сеть междисциплинарных исследований женщин — Network of Interdisciplinary Studies on Women in Europe) и включает в себя университеты Йорка (Великобритания), Антверпена (Бельгия), Парижа (Франция), Мадрида (Испания), Болоньи (Италия), Билефельда (Германия), Дублина (Ирландия), Оденсе (Дания) и Утрехта (Нидерланды). Она была основана и скоординирована моим факультетом в Утрехте.

<sup>42</sup> Harding S. *Whose Science? Whose Knowledge?*

<sup>43</sup> Butler J. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections // Twenties-Century France*. New-York: Columbia University Press, 1987; *Gender Trouble*. New-York — London: Routledge, 1990. См. особенно гл. 1.

<sup>44</sup> Irigaray L. *Equal to Whom*. P. 59–73.

<sup>45</sup> Fouque A. *Women in Movements: Yesterday, Today, and Tomorrow // Differences*. 1991. Vol. 13. No. 3. P. 1–25.

<sup>46</sup> Duras M. *Interviews on Women, Writing and Politics in Post-68 France // Shifting Scenes*. P. 74.

<sup>47</sup> Kaufmann D. *Simone de Beauvoir: Questions of Difference and Generation // Yale French Studies*. 1986. No. 72. Также об этом в сб.: Hirsch M., Keller E.F. *Conflicts in Feminism*.

<sup>48</sup> Эмблематичной в этой напряженной перспективе является полемика, противопоставившая Фуко Сартру (о роли интеллектуалов), а также Сиксу и Иригарэ, противостоявших Бовуар в вопросах женского «освобождения». Изложение этих дебатов в кн.: *Patterns of Dissonance*.

<sup>49</sup> Kristeva J. *Women's Time // Keohane N.O. (ed.). Feminist Theory: A Critic of Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

<sup>50</sup> Пониманием этого я обязана дискуссиям о феминизме и психоанализе, проходившим на семинаре по программе Women's Studies в Утрехте в марте—апреле 1993 г., и особенно замечаниям, сделанным Маайке Майджер и Джулианой де Новелис.

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> Таков был известный лозунг майского восстания в Париже 1968 г.

<sup>53</sup> Calvino I. *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milan: Carzanti, 1988.

<sup>54</sup> Kaplan C. *The Politics of Location as Transnational Feminist Critical Practice // Kaplan C., Grewal I. (eds.). Scattered Hegemonies: Post-Modernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1994. P. 139.

<sup>55</sup> Sherman C. *History Portraits*. New York: Rizzoli, 1991.

<sup>56</sup> Я благодарна Джоан Скотт за то, что она показала мне этот аспект работ Шерман.

<sup>57</sup> Kaplan C. *Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse // Cultural Critique*. 1987. No. 6. P. 194.

Книга Вирджинии Вулф «Своя комната» дала подзаголовок для секции выставки, куратором которой была Лора Коттингем: «Incandescent» («Пределный накал»). Это выражение, вошедшее с легкой руки Вулф в художественный оборот, в оригинале служило моделью чрезвычайно насыщенной творческой жизни Шекспира, которой противопоставлялось несчастное и убогое существование его сестры (персонаж вымышленный), не имевшей ни денег, ни места для творчества. Объясняя причины выбора тех или иных работ художниц США, Европы и Японии (1970-х и 1990-х гг.), Лора Коттингем предлагает свое видение того, что из наследия радикального феминизма 1970-х гг. наиболее важно для 1990-х гг. С ее точки зрения, это прежде всего радикальный лесбийский феминизм (история кампаний, политические дебаты, протесты и другие формы активности), антирасистские произведения (в североамериканском контексте), художественные произведения, бросающие вызов культурным стереотипам «женственности» и ставящие под сомнение фиксированные, сверхдетерминированные гендерные границы. Отмечая, что ее собственное знание в основе имеет историю американского искусства вообще (наследие модернизма) и историю женского искусства в США в частности, она признается в том, что сравнительно недавно «открыла» для себя существование параллельных фигур и идей в феминистском искусстве Европы и Японии.

В одной из сносок к тексту Л. Коттингем говорит, что коль скоро понятие «нация» является организационной рамкой для многих выставок современного искусства, то логично было бы предположить, что и «женщина» (или женщины-художницы в интернациональном контексте) может стать для выставки достойным организационным принципом. При этом результаты будут заведомо такими же разными, как и на выставке под национальным флагом.

Цель Коттингем — поставить под сомнение распространенное представление о том, что искусство должно функционировать в качестве транквилизатора, обеспечивая убежище или пристанище для бегущих от жизни. Она выступает в защиту искусства, способного, по мысли Вулф, «протестовать, поучать, требовать возмещения, платить по долгам, делать мир свидетелем своих лишений и обид». Вполне разделяя идею социальной конструкции пола, расы и класса, она настаивает на том, что отличие женщин от мужчин следует не только принимать и приветствовать, но и признавать как результат живого опыта — в данном случае опыта феминистского протеста против угнетения.

*К.Д.*

Лора Коттингем

## Сокрушая препятствия\*

Слово «incandescent» («пределный накал») заимствовано нами у английской писательницы-модернистки начала

---

\* Каталог «NowHere» («Сейчас/Здесь»), Музей Луизианы, Копенгаген, 19 мая — 8 сентября 1996 г. Секция «Пределный накал», куратор Лора Коттингем. Печатается с разрешения автора.

XX в. Вирджинии Вулф. В самой известной работе «Своя комната» (*A Room of One's Own*, 1929) Вулф выделяет определенные трудности, препятствующие участию женщин в производстве культуры. Сосредоточив внимание на английской литературе в частности и истории западноевропейской политики и культуры в целом, Вулф настойчиво апеллирует к практическому анализу социальных условий, способствующих развитию искусства и людей искусства. Ее вывод таков: то, в чем женщины, тяготеющие к искусству, нуждаются больше всего, и то, чего им больше всего не хватает, — это деньги и собственная комната.

В перспективе выставки современного искусства 1996 г. заявление Вирджинии Вулф может показаться несколько странным, слишком буквальным или даже старомодным<sup>1</sup>. Однако исходное противоречие, которое сама Вулф оставляет неразрешенным, — бурное диалектическое взаимодействие политического и эстетического — и по сей день остается неразрешенным и жизненно важным для любого размышления относительно современного искусства и эстетики. С одной стороны, как женщина Вулф выступает за устранение политических препятствий, серьезно ограничивающих опытные и творческие возможности женщин, а с другой — как модернист — она приписывает эстетике тот чрезмерно привилегированный стиль, который исключает прямое выражение негативных эмоций и негативного опыта, вызываемых политическим угнетением<sup>2</sup>. Среди множества иносказательных ученых историй, составляющих «Свою комнату», одной из самых запоминающихся и часто цитируемых выступает сконструированная Вулф история сестры Уильяма Шекспира, у которой, в отличие от брата, не было возможности представить свое искусство миру, и оно, оставшись непредставленным, так и ушло за ней в безымянную могилу. Для Вирджинии Вулф Шекспир — это вершина творческого признания, и свою идею «предельного накала» она связывает именно с его личностью: «...Вновь возвращаясь к моему исходному исследованию того, что именно в умонастроении наиболее благоприятствует творческой работе, я думала, что ум художника, стремящегося к полному высвобождению произведения, живущего в нем [sic], дабы достичь этого грандиозного результата, должен пребывать в состоянии предельного накала, как ум Шекспира, и я сказала себе... Ведь когда мы говорим, что ничего не знаем об уме Шекспира, даже в тот самый момент, когда мы говорим это, мы уже говорим нечто о шекспировском умонастроении... Желание протестовать, поучать, возместить ущерб, оплатить

долг, сделать весь мир свидетелем лишений или обид изрыглось из него и преодолевалось. Поэтому поэзия истекает из него свободно и беспрепятственно. Если кто-либо и выражал свое [sic] произведение в полной мере, так это Шекспир. Если какой-либо ум и достигал предельного накала и не знал препятствий, думала я, обращая свой взор к книжным полкам, — это был ум Шекспира».

Отдав почести Шекспиру и восхвалив «предельный накал» его ума, Вулф обращается к стихотворениям леди Винчелси (род. 1661), где обнаруживает пентаметры благородной дамы, «кипящей возмущением по поводу положения женщин». В заключение своего негативного анализа поэтического искусства леди Винчелси Вулф приходит к выводу, что «ум [этой женщины] без всякого сомнения преодолел все препятствия и достиг предельного накала».

Люди, знакомые с основными посылками английского и европейского модернизма, наверняка узнают их в комплиментах Вулф «шекспировскому уму», восхищении идеей искусства, не обремененного никакими житейскими заботами. Идея трансценденции, универсальности, чистоты, свободы выражения — идея искусства, свободного от желания «протестовать, поучать, от требования возместить ущерб, оплатить долг, от стремления сделать мир свидетелем лишений или обид», — лежала в основе самых знаменитых произведений искусства западноевропейского модернизма XX в., причем как в визуальном, так и в вербальном пространствах. Господство абстрактной живописи и других непредметных художественных практик обычно осмысливается и оценивается в согласии именно с этими возвышенными и рафинированными положениями Высокого модернизма. Традиция изобразительного искусства Европы и Соединенных Штатов середины XX в. формировалась под влиянием представления об искусстве, полностью отделявшего его от жизни, и в особенности от жизненных политик<sup>3</sup>. Другим выражением той же идеи служат часто цитируемые слова влиятельнейшего американского критика модернизма середины столетия Клементя Гринберга: «Искусство как от чумы должно бежать от содержания»<sup>4</sup>. Гринбергу казалось, что искусство подавлено содержательностью, однако сегодня, спустя пятьдесят лет, мы находимся под властью его «очистительной» деятельности. И если Гринберг был прав, заявляя в 1944 г., что «лучшее современное искусство — это абстрактное искусство», то в 1996 г. это утверждение не только не соответствует действительности, но оно просто не имеет отношения к тем вопросам, которые ставит современное искусство<sup>5</sup>.

Конечно, в 1970-е гг. в странах Европы и Америки постепенно происходил отход от редуционистских эстетических теорий абстракционизма и формализма; да и раньше, в домодернистскую эпоху (особенно отчетливо в дадаизме), герметичность и изоляционизм в искусстве не приветствовались. Тем не менее в наши дни многие художники, критики, владельцы галерей и кураторы с подозрением относятся к визуальному искусству, стремящемуся к активному производству смысла, особенно если этот смысл расценивается как «критический» или «политический». Модернистское представление о смысле как о том, что не должно быть локализовано (читай: обсуждаемо), и по сей день владеет умами, хотя диктат чистой абстракции и чистого формализма ослаб. Мысль о том, что искусство должно стать *прибежищем* для бегущих от жизни — а кстати, именно это слово стало одним из определений, которые, как мечтал Кнуд В. Йенсен, должны характеризовать атмосферу Музея Луизианы, — имеет настолько широкое распространение, что стоит спросит себя: почему? Зачем искусству играть роль транквилизатора? Отказывая искусству в способности ставить под вопрос наше понимание себя, мы существенно ограничиваем саму способность искусства воздействовать на нас. Искусство должно иметь право на существование и развиваться в согласии с собственными законами и непосредственным опытом художников — даже если их соображения будут казаться неприемлемыми для конвенциональной эстетики и той части вежливого и уютного (привилегированного) буржуазного общества, которая эту эстетику формирует и поддерживает.

Если у художника есть желание «протестовать, поучать, возместить ущерб, оплатить долг, сделать мир свидетелем лишений и обид», это позволительно и даже достойно поощрения. Но желания эти сами по себе никоим образом не определяют разговор о визуальности и стиле. Если вспомнить о том, что женщины постоянно находились в рядах ущемленных в правах (как до так и после упомянутой Вулф — а иначе бы забытой — леди Винчелси, жившей в XVII в.), всякая эстетическая концепция, которая отказывается признать возможную ценность творческого самовыражения, мотивированного тем самым желанием «протестовать, поучать, возместить ущерб, оплатить долг, сделать мир свидетелем лишений и обид», имеет ограничительный характер для нас, как и для каждого, кто оказывается в наиболее эксплуатируемых группах. До тех пор, пока эксплуатация остается частью повседневной жизни, она не может не

быть вполне достойным предметом художественного творчества.

Чтобы вбить еще один неплохо отточенный гвоздь в гроб англо-американского формализма, «Предельный накал» делает хорошо обдуманное заявление относительно признания эстетического вклада женщин. Наша выставка ограничена работами художниц стран ЕС, Японии и Соединенных Штатов, что свидетельствует как о молчаливом допущении господства вышеназванных капиталистических стран в международном диалоге, касающемся искусства (и это диалог, в рамках которого я как куратор функционирую), так и о признании взаимных культурных обменов между феминистками и художниками этих культур и стран.

То, что вклад женщин в культуру выстраивает отдельную, пусть и не совсем последовательную онтологию, было и остается заявлением, вызывающим множество вопросов. Ясно одно, «женщина» — по-прежнему пренебрежительное обозначение, никогда не бывшее нейтральным или описательным. В то время как многочисленные попытки подвести представление о «женщине» под категорию «инаковость», формируют и пополняют историю гендерного раздела, все они при внимательном анализе выявляют тщетность попыток утвердить идеи об «инаковости» как основе баланса, взаимности, гармонии или любой формы равновесия с понятием, через которое женщина определяется, — понятием «мужчина». На что бы ни опирались подобные попытки, будь то принципы основных религиозных систем, государственные правовые нормы, общественные устои, идеи Фрейда и его последователей, история науки, постмодернистские теории, — так или иначе утверждения о женской «инаковости» (неизменно сопровождающиеся надеждами, что эта гипотетическая «инаковость» будет приниматься и приветствоваться) рассыпаются в прах, как только дотошный взгляд обнаруживает: все, что вежливо или обтекаемо именуется «инаковостью», в живом человеческом опыте означает «подчиненность».

Слова «мужчина» и «женщина» вовсе не столь абстрактны, как можно было бы предположить. Разумеется, на практике слова никогда не бывают чистой абстракцией, они всегда представляют собой продукт общественной и политической жизни. Слова производятся — подобно тому, как производятся обеды, здания, идеи или дороги, — чтобы удовлетворять человеческие нужды, чтобы работать на что-то, чтобы символизировать нечто. То же самое с искусством.

Работы, представленные в секции «Предельный накал», подбирались с целью продемонстрировать некоторые специфические черты современных художественных практик и направлений критики, а также контексты их существования, сформированные системами поддержки визуального искусства<sup>6</sup>. Будучи частью выставки современного искусства «Сейчас/Здесь» (NowHere) и в согласии с организационными принципами Музея Луизианы, наша секция, однако, засвидетельствовала, что настоящее остро нуждается в осознании недавнего прошлого, особенно в том, что касается оценки и понимания искусства и политик женских освободительных движений, возникших в развитых странах в 1970-е гг. Хотя феминизм был и остается основной движущей силой значительно числа творческих работ, принадлежащих авторам из США, Японии и других, не представленных на этой выставке географических и политических регионов, его роль часто напрочь отрицается или упрощается. То же происходит с эстетическими достижениями женщин вообще: как «настоящих» феминисток, открыто связывающих свою художественную деятельность с феминизмом, так и остальных.

Для данной выставки феминизм как таковой играет принципиальную методологически-организационную роль. В США выражение «занять место» было весьма популярным в среде феминистски ориентированных художников: за ним стояло стремление женщин вырваться за пределы отведенной им заниженной социальной роли. Это был боевой клич, призывавший женщин к организации собственных выставок, т.е. призывавший в буквальном смысле слова занять и обеспечить физическое пространство для своего искусства. Секция «Предельный накал», вполне отвечая культурно-активистскому духу феминизма 1970-х гг., демонстрирует вместе с тем понимание его историчности. Она признает его влияние на поколение тех лет, а также неизбежную эстетизацию и историческое «соскальзывание», которые всегда имеют место там, где работы и идеи одного поколения воспринимаются и перерабатываются другим. Прямое признание второй волны феминизма — это включение в экспозицию некоторых активистов 1970-х гг. с временным диапазоном работ от 1970-х гг. до наших дней: Джил Джонстон, Сенджа Негджуди, Ховардена Пинделл, Эдриэн Пайпер, Марта Рослер (США); Ульрике Майнхоф (ФРГ); Вали Экспорт (Австрия); Лизи Корфиксен и Метте Кнудсен (Дания).

Некоторые из художников, представленные в нашей секции, вообще не имеют отношения к визуальному искусству.

Ульрике Майнхоф известна прежде всего своей принадлежностью к убитым или покончившим жизнь самоубийством членам немецкой организации «Красная армия». Майнхоф и ее товарищ по партии Андреас Баадер не исчезают из лексикона евро-американского искусства с того момента, как Джозеф Бойс заявил о желании сопровождать их на Документу 1972 г. Когда американская арт-рок группа «Толкин Хедс» (The Talking Heads) выпустила в свет альбом в красной обложке, озаглавленный «1977», вскоре после окончательной ликвидации всех узников штутгартской тюрьмы 17 октября 1977 г., поползли слухи о том, что музыканты симпатизируют «Красной армии». Десятилетие спустя Герхард Рихтер представил серию исторических портретов погибших заключенных, также озаглавив ее «Октябрь, 17, 1977». И наконец, недавно — в 1992 г. — молодой британский художник Саймон Паттерсон выступил с экспозицией «Баадер-Майнхоф». Отчасти такой устойчивый международный интерес к этой политической группе, безусловно, вызван отсутствием убедительной информации относительно того, была ли их смерть в тюрьме строгого режима, построенной специально для них, убийством или самоубийством. Однако эта группа притягивала к себе внимание общественности еще и потому, что многие ее члены — и в особенности Ульрике Майнхоф — были людьми столь благородными, страстными и преданными, что их уход в насилие и смерть нельзя было объяснить, осуждая террор вообще.

В основу первого и единственного фильма Майнхоф «Бамбуле» (Bambule) легли истории трех девушек, находящихся в берлинской тюрьме для перевоспитания малолетних. Майнхоф — тогда известная левая журналистка, показ телевизионной версии был запланирован на 1969—1971 гг., а общегерманский — на 1972 г. Однако после ее ареста (за покушение на убийство) в том же году фильм положили на полку и сняли только в 1995 г. Фильм сделан в документальном жанре, это истории о девушках и неоправданно примененных к ним репрессивных мерах. Он схож с другим относящимся ко второй волне феминизма документальным фильмом «Девушки в униформе» (Mädchen in Uniform), который эмоционально, но без сентиментальности, развертывает перед зрителем хронику безуспешных попыток девушек изменить унижительные условия существования и сбежать. Если вспомнить о зависимости самой Майнхоф от политической воли Андреаса Баадера, остается только поражаться заявленным в «Бамбуле» первым признакам феминистского

сознания, демаркирующего класс угнетателей и гендерные условия, лишаящие девушек (в особенности идентифицируемых как лесбиянки) малейшей возможности улучшить свою жизненную ситуацию.

В то же самое время, когда Майнхоф работала над своим фильмом и стала сближаться с радикальными политическими кругами, Вали Экспорт, используя перформативные кино- и видеотехники, занималась анализом условий показа женского тела в историческом пространстве. Работы Вали Экспорт, которую многие считают самой влиятельной художницей-феминисткой в Германии, получили большую известность в международной феминистски ориентированной среде 1960-х и начала 1970-х гг., оказав влияние на других практикующих феминисток, включая Кэроли Шнееман. Даже ранние работы Вали Экспорт: «Камера касания» (Touch Camera, 1968 г.), где она предлагает прохожим прикоснуться к своей груди через вырезы в картонной коробке, закрепленной на ее торсе; или ее «Генитальная паника» (Genital Panic, 1969 г.), где художница появляется в джинсах с вырезом на лобке, — и сегодня производят большой визуальный эффект. Два ее ранних перформативных фильма (оба 1973 г.) представлены в «Предельном накале». Кадр из фильма «далеко... далеко...» (remote... remote...), в котором художница, сидя напротив изображения двух маленьких брошенных детей, с чашкой молока на коленях, одновременно ножом тонкими ломтиками нарезает свой палец, является одним из самых мучительных в истории кино. Это страдание противопоставлено наслаждению фильма «Человек & Женщина & Животное» (Mann & Frau & Animal), где крупным планом показан женский оргазм.

Наслаждение терроризмом — на сей раз как футуристическая фантазия — возникает в картине Лиззи Борден «Рожденные в пламени» (Born in Flames, 1983). В бесконечном нарративе быстро сменяющихся друг друга действительных и воображаемых сцен реальные кадры перемежаются симулятивными, панк-музыка аккомпанирует революционной лихорадке. Работа потребовала почти десяти лет. Фильм, действие которого переносит зрителя в воображаемое будущее США через десять лет после победы там социалистической революции, представляет собой фантазию политической мести женщин, не желающих мириться с тем, что в любом политическом действии им отводится роль статистов.

Невымысленный портрет феминистской деятельности мы видим в фильме Метте Кнудсен «Феминистки: Кинокавалька-

да» (*Rødstrømper: en kavalkade af kvindefilm*, 1985). Перед нами — монтаж кадров из более чем тридцати фильмов, большая часть которых была создана на пике развития датского феминизма в 1970-х гг. «Кавалькада» фиксирует энергию начала феминизма второй волны, используя при этом широкий диапазон образов, от гнева до эйфории, от факельных уличных шествий до счастливого единения полуобнаженных лесбиянок. Особенно поражает здесь то, насколько кадры первой массовой демонстрации датских феминисток на улицах Копенгагена в 1970 г. напоминают марш по Пятой авеню, предпринятый феминистками в Нью-Йорке в том же году. Одни и те же знаки протеста — неприятие косметики, критика бытующих в обществе представлений о материнстве, протест против заниженной заработной платы и неоплачиваемого труда женщин. У скандируемых лозунгов один и тот же ритм; манера одеваться и там, и здесь продиктована неприятием самообъективации; прически озадачивают. Подобные марши протеста в это же время происходили и в других городах. Это выглядело так, как будто женщины Земли, поднявшиеся в едином порыве, без предварительных встреч и обсуждений, оказались перед необходимостью выйти на улицу, ибо улица была для них единственно возможной коммуникативной средой, тогда как все остальные места коммуникации и все остальные ресурсы были для них недоступны.

«Кавалькада» включает в себя кадры из фильма Лизи Корфиксен «Пока мы не проснулись» (*Inden vi Vagner*), также представленного в «Предельном накале». Фильм — классика феминистского искусства 1970-х гг., поэтическое размышление об образе женщины. Этот превосходно сделанный двадцатиминутный фильм с высокой и насыщенной цветовой гаммой разворачивается как серия простых виньеток, в которые вкрапливаются редкие диалоги и саунд-трек из американских радиохитов Пегги Марч, Лу Рид и Элвиса Пресли. Его открывает изображение обнаженной и прикрывающей свою наготу кавказской женщины, спешащей по городской улице. Затем идут кадры с монахиней, одиноко стоящей на дюне. Фильм продолжает череда образов «средней датчанки» конца XX в.: женщина, глядящая белье, женщина на улице, плачущая женщина, женщина на скамейке в парке в ожидании автобуса. «Пока мы не проснулись» — дань политическим ограничениям женщины, распространяемым через женские стереотипы.

Европейские мифы о месте белой женщины, оказавшие огромное влияние на представление американок о себе и

своих правах, наглядно демонстрируются в фильме Эрики Бекман «Золушка» (Cinderella, 1986). Панк-феминистский римейк известной сказки предлагает современный разворот классического сюжета, повествующего о попытках героини (постоянно попадающей в ловушку того, что она сама считает лучшим результатом своих усилий) все же понять, кто она такая и чего хочет.

О другой истории реализации потребности в любви рассказывают пять фотографий под общим названием «Перформанс, Искусство, Жизнь» (Performance, Art, Life) Джил Джонстон и Ингрид Найэбо на выставке Франческо Конца в 1993 г. Джонстон известна прежде всего как автор проекта «Лесбийская нация» (Lesbian Nation). Будучи символом американского лесбийского феминизма и костью в горле реформистски настроенных американских феминисток (в 1971 г. Бетти Фридан заявила журналистам, что Джонстон — самый страшный враг женского движения), Джонстон пользуется большим уважением феминисток-лесбиянок всего мира. В 1993 г., через четыре года после того, как Дания стала первой страной, легализовавшей однополые союзы, она сочеталась браком со своей давней партнершей и датской подданной Ингрид Найэбо в Оденсе. Их бракосочетание проходило в рамках акции Флюксуса (Fluxus), поскольку помимо своей широкой известности как лесбиянки Джонстон знала практически все уголки культурной жизни Манхэттена, начиная с 1950-х гг. — вначале как танцовщица, затем как критик и хронограф постоянно расширяющегося международного сообщества Флюксус, так что бракосочетание Джонстон было художественным актом, равно как личным и политическим событием. Церемония была открыта главным церемониймейстером Флюксуса Джеффри Хендриком и составляла часть его ретроспективы 1993 г. в Оденсе.

В знак признания роли Джонстон как лесбиянки международного масштаба, а теперь уже и законно признанной лесбиянки Дании, любимое ее выражение «Лесбийская Нация» было помещено в центр полотнища флага недалеко от Национальной датской организации геев и лесбиянок (LBL) в Копенгагене. Этот флаг призван продемонстрировать причастность мероприятиям Евро-Прайд, которые состоятся в Копенгагене в последнюю неделю июня 1996 г. В это время ежегодные демонстрации за права геев и лесбиянок проходят по всему миру в честь нью-йоркского бунта в Стоунуолл (Stonewall Riots, 1969)<sup>7</sup>. Идея флага принадлежит Вибекке Ниссен и Инге-Лизе Паулсен, авторам «Лесбийской видимости»

(Lesbian Visibility), «Анализа лесбийского движения в Европе» (A Report about Lesbians in Europe) и «Отречений» (Recantations), предметом которых выступают некоторые современные манифестации лесбийского и феминистского протеста в Дании. Как часть «Предельного накала» флаг также является еще одним знаком одобрения романтики и воодушевления, присущих активистским политикам в современных художественных практиках.

Джонстон вновь появляется в нашей секции в документальном фильме Криса Хедегуса и Д.А.Пеннебекера «Чертов Таун-Холл» (Town Bloody Hall, 1979 г.), посвященном важнейшей конференции об освобождении женщин. Она происходила в Нью-Йорке в 1971 г. на фоне роста движения за освобождение женщин в США и превращения его в мейнстрим. В качестве арбитра выступил Норман Мейлер, отрекомендовавшийся «мужской шовинистской свиньей». Он хотел оппонировать автору «Сексуальной политики» (Sexual Politics) Кейт Миллет, отказавшейся от участия в дебатах с ним. Участницами дискуссии стали Джонстон, Жермен Грир, автор «Женщины-евнуха» (Female Eunuch) и еще две женщины. «Таун-Холл» уловил (и в этом он, видимо, единственный по-настоящему интересный фильм о работе конференции), что напряженность, возникающая в ходе дискуссий о женской эмансипации в Нью-Йорке в начале 1970-х гг., была действительно взрывоопасной. И зачастую абсурдной. Особую озабоченность многих присутствующих в нью-йоркском Таун-Холле в 1971 г. вызывал вопрос, что же в феминистском будущем произойдет с генитальным контактом. Сторонница Мейлера, жена академического литературного критика Диана Триллинг выступила на секции с требованием права на вагинальный оргазм, если он окажется для нее возможен. Жермен Грир, отпуская на том вечере непревзойденные каламбуры, в ответ на абсурдное требование одного из критиков «Нью-Йорк Таймс» объяснить наконец, чего хотят женщины, отрезала: «Не волнуйтесь, не вас». Вдобавок ко всему, политическая абсурдность ситуации — человек, публично заявивший о своем неприятии идеи свободы женщин, должен был «модерировать» их дискуссию, — в полной мере проявилась, когда Мейлер отказался разрешить Джонстон закончить ее выступление и отнял микрофон, вынудив ее покинуть здание, однако, прежде чем сделать это, она и ее подруги инсценировали акт любви.

Маленький пример развлекательной американской феминистской социологии 1970-х гг., «Чертов Таун-Холл» также

намечает одностороннюю политическую конфигурацию, с которой американский феминизм столкнулся в 1971 г. и которой он так и не смог избежать позже: не было приглашено ни одной цветной женщины, единственной лесбиянке заткнули рот, и все это происходило под контролем единственного белого мужчины.

Негативное влияние пострабского общества на политические и личные отношения между евро- и афроамериканцами — основной предмет творчества Черил Дьюни, Ховардены Пинделл, Лорейн О'Грейди и Эдриэн Пайпер.

Пинделл была одной из основательниц нью-йоркской галереи A.I.R. в 1972 г., первой объединенной женской кооперативной галереи в США. С конца 1960-х гг. и до наших дней она использует различные выразительные средства: это и выполненные вручную изделия из бумаги, и коллажи, и фотографии, и видеофильмы. Подобно многим другим художникам, достигшим художественной зрелости в нью-йоркском Сохо 1970-х гг., Пинделл противится формалистскому канону, предписывающему художнику ограничиваться в своем творчестве исследованием одного материала или средства. В видео «Незамужем, белая, 21 год» (Free, White and 21, 1980), показывающем пропасть, которая разделяет мировосприятие белых женщин и женщин чернокожих, расовая конфронтация выносится непосредственно на художественную сцену. В автобиографическом стиле, созвучном многим феминистски ориентированным работам 1970-х гг., Пинделл деликатно предлагает камере и зрителю некоторые элементы своего опыта как чернокожей в расистском обществе. В промежутке между рассказами она сама является зрителю, загримированная под белую женщину, в одежде музейного работника. Ее персонаж отвергает значимость опыта Пинделл, заявляя: «Сомной такого никогда не случилось... Я вообще не знаю ни одного человека, с которым бы *такие* вещи происходили». Как утверждает Ясмин Рамерас в «Играя цветную» (Acting Coloured), художественный акт превращения Пинделл в белую женщину — акт, за которым она разрешает наблюдать зрителю, — функционирует также и как предписание уничтожения, поскольку «жест Пинделл, когда она заматывает свое черное лицо белой лентой, устанавливает позицию молчания и невидимости, которую цветные женщины были вынуждены принять».

Лорейн О'Грейди и Эдриэн Пайпер в своем творчестве исследуют исторические и личностные условия этнической гибридности. В каждом произведении, представленном в «Пре-

дельном накале», они обращаются к теме «пересечения границы цвета», то есть к теме сексуального общения или брака между чернокожими и белыми. В Соединенных Штатах межрасовые браки считались незаконными вплоть до 1970-х гг., когда решением Высшего суда были окончательно отменены законы, возникшие после отмены рабства (в эпоху рабства чернокожие не имели права вступать в брак даже между собой, не говоря уже о браке с представителем другой расы). В фотоинсталляции «Альбом семьи со смешением рас» (The Miscegenated Family Album, 1994) О'Грейди помещает в один ряд изображения себя и своей сестры и фотографии древнеегипетской скульптуры, переосмысляя тем самым историю не только в отношении себя самой, но и в отношении нашего окрашенного расизмом представления о том, как люди должны выглядеть. Эта работа О'Грейди является, кроме всего прочего, также поэтическим посвящением ее сестре. Кэрол Дотери в комментариях к одному диптиху из «Альбома» в Уэлсли-Колледж (1995 г.) пишет: «Название “Сестры” скорее подчеркивает отношение равенства, взаимного влияния и общего опыта, чем настаивает на утверждении, что природа и направление культурного влияния определяются хронологией. Бюст Нефертити, конечно, корректирует статус и исторический контекст фотографии сестры О'Грейди 1940 г. И вместе с тем современная фотография, очень схожая с античной скульптурой в выборе света, позы и жеста, заряжает заново и оживляет громоздкий монумент, который принято считать репрезентативным для оценки значимости и сущности африканской культуры. Совокупное воздействие фотосерий побуждает нас конструировать множество разнообразных связей между многочисленными наборами образов».

Для Пайпер, которая начала свою художественную деятельность как концептуальная художница в Нью-Йорке в 1970-х гг., а затем резко изменила стиль, реагируя на социальные перевороты антивоенного движения, движения за освобождение женщин и «Черной силы» (Black Power), вопрос «цвета» осложняется тем обстоятельством, что сама она, будучи афроамериканкой, имеет такой светлый цвет кожи, что выглядит белой. В начале 1970-х гг. большая часть работ Пайпер была мотивирована противоречивым отношением, которое вынужден сохранять художник, одновременно и белый и черный, в том обществе, где расовые различия определяются и поддерживаются. В серии работ начала 1970-х гг. — перформансов, коллажей, рисунков, фотографий, — озаглавленных «Мифическое существо» (The Mythic Being), Пайпер

представляет себя как черного мужчину. Ее задача — сделать себя предметом искусства, т.е. понять, что несет с собой намеренное подчеркивание темнокожести и позиционирование себя в качестве мужчины. Работа «Реши, кто ты: 27» (Decide Who Youг Are #27, 1992), включенная в «Предельный накал», комбинировала фотографии конкретных людей, неизвестных и оригинальные тексты. Каждая работа из серии «Реши, кто ты» снабжена личной печатью Пайпер — три мифических обезьянки (не слышу, не вижу, не говорю плохого) и крошечная фотография молодой афроамериканки. Фотография эта, вопреки ожиданиям многих, представляет собой фотографию не самой Пайпер в молодости, а портрет Аниты Хилл (профессор Анита Хилл широко известна в Америке после разбирательства с судьей Кларенсом Томасом по поводу сексуального домогательства в 1991 г. — *Прим. ред.*). Пайпер помещает себя на первый план, который отделен от изображения белого бородатого мужчины того же размера. Разделителем двух изображений служит текст, проводящий сравнения между сексуализированным расизмом предвоенного американского Юга и расовыми установками немецких нацистов.

В видеофильме Черил Дьюни «Джанин» (Janine, 1992) историческое осмысление расизма отодвинуто на задний план в пользу измерения «здесь и сейчас» — прямое автобиографическое признание художницы (заставляющее вспомнить о Ховардене Пинделл в «Незамужем, белая, 21 год»), которая рассказывает о том, что значит быть чернокожей лесбиянкой в школе для преимущественно белых девочек в Филадельфии.

Другое выражение женской субъективности как автобиографии предложено в работах молодой британской художницы Джилиан Уэаринг. Современный *фланер*, антрополог в стиле Дайаны Арбус, хранящая ключи к городским ритмам и тайнам, Уэаринг стремится задокументировать все. Но в отличие от Дайаны Арбус, ее интересуют скорее не аномальные типы в обществе, а аномальность самого общества, она озабочена не столько контролем над предметами своего наблюдения (Арбус могла прибегнуть ко лжи и манипулированию, чтобы заполучить желаемые снимки), сколько тем, чтобы дать им возможность быть таковыми, каковыми они сами себя чувствуют. В серии 1990 г., озаглавленной «Знаки, которые говорят то, что ты хочешь, чтобы они говорили, а не знаки, которые говорят то, что другие хотят, чтобы ты говорил» (Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say), Уэаринг раздает картонные карточки прохожим на

улицах Лондона и затем фотографирует их на фоне выбранных ими слов. Она снимает видеофильм, где женщины на свистывают одну и ту же мелодию «Хотелось бы научить мир петь» (I'd like to teach the world to sing) в одну и ту же пустую бутылку из-под кока-колы, и другой, где мужчины в масках (отвечавшие на объявление в «Тайм-аут») рассказывают о своих личных психологических и психических проблемах. В видеофильме «Танец в Пекхаме» (Dancing in Peckham High Street, 1994) Уэаринг танцует в молчаливом одиночестве в центре торговой зоны Пекхам. Ее движения раскованы, беззаботны и уверенны; другие посетители Пекхама время от времени проходят мимо, несколько не удивляясь сиюминутной безудержной свободе, исходящей от молодой женщины.

Того же рода беззаботную безудержность, с одной стороны, и серьезную фотодокументацию, с другой, мы обнаруживаем в работе японской художницы Юри Нагашима, самой молодой представительницы секции «Предельный накал». Ее фотопортреты себя, семьи, друзей свидетельствуют о глубоком влиянии токийского фотографа Араки, но вместе с тем передают ее собственное свежее и живое восприятие. Жизни двадцати или около того существ, обитающих в Токио в эпоху, пришедшую на смену экономике «мыльных пузырей», представлены в этих фотографиях через разбросанные на татами CD, пустые сигаретные пачки рядом с неразобранными матрацами, роликовые коньки, подземные дороги, волосы всех цветов радуги и боди-пирсинг рейв-поколения.

Для поколения постреволюции, постфеминизма, пост-«экономического чуда» все выглядит так, как будто ничего нельзя сделать. Недавний перформанс шведской художницы Эллин Уилкстрем, озаглавленный «Что человеку делать, когда ничего не поделаешь?» (What is a Human Being to Do When There is Nothing to Be Done? 1996), обращен непосредственно к ее поколению, в наследство которому достались осколки утопий. Инсталляция в Рузеуме (Rooseum – Центр современного искусства в Мальме, Швеция. – *Прим. ред.*) представляет молодого, ничем не занятого человека, сидящего на кровати в скандинавском стиле, окруженной металлическими шарами, движение которых скоординировано с движением проходящих мимо зрителей. При этом аудиосистема постоянно на полной громкости и разными голосами воспроизводит фразу-название. В другом недавнем перформансе Уилкстрем спит на кушетке в часы работы супермар-

кета, предлагая обществу решить, какая деятельность в данный момент является возможной и осмысленной и кто именно это решает.

Для Козимы фон Бонин молодежная культура, музыкальная культура, каноны концептуального искусства, наследие феминизма перемешиваются в художественной практике, где эфемерное, вспоминаящее утрату движение накладывается на вполне современный контекст. В инсталляции «Саморазрушение Музея» (Musée Autodémolition, 1993) представлен «набор концептуалиста»: тюбики с краской для рисования на картоне, батарейки, кассеты, бечевка, наушники, фотографии, толстые черные переплеты, случайные книги, лампа. Объекты беспорядочно разбросаны на белой возвышенной поверхности, будто бы в ожидании более осознанной кодификации. Каталог «Саморазрушения» включает в себя записи женских групп 1970-х гг. («Birtha», «The Roches», «The Shaggs», «The Runaways») и эссе о Джон Джет. В работе без названия, относящейся к 1994 г., фон Бонин развешивает огромное количество специально изготовленных обеих частей бикини на входах в музей Фридрихианум в Касселе.

Стремление к переменам, память о несбывшихся мечтах, характеризовавших движение за освобождение женщин, в том виде, в котором оно развернулось и сошло на нет в индустриально развитых странах в 1970-е гг., продолжает производить впечатление и на нас. То, с чем столкнулись в реальности женщины, не было — вопреки чаяниям радикальных феминисток — изменено полностью и окончательно. Мы все еще живем при патриархате, и потому искусство женщин, рожденных позже, не успевших к 1970-м гг., так или иначе продолжает формальные и мыслительные поиски предшественниц. Иногда это сходство сознательно подчеркивается художниками 1990-х гг., а иногда оно является результатом схожих обстоятельств, а не знания работ.

Маюми Кагава в статье «В поисках...» (Looking for...) пишет, что в Японии искусствоведы, исследующие историю феминистского искусства, не могут понять, что произошло с японским феминизмом 1970-х гг., который за прошедшие двадцать пять лет был загнан в глубокое подполье и сегодня еще меньше, чем раньше, поддается локализации. Ситуация в США и Европе выглядит похоже — молодые женщины точно так же стремятся осознать центральный момент нашей истории, который радикально изменил представление о том, кто мы есть и кем нам суждено стать.

Эмико Касахара часто использует образ розы — особенно розового цвета — в качестве метафоры женской сексуальности. Как и многие другие художники, рожденные после 1960 г., Касахара эстетизирует доминантные визуальные знаки, введенные в символический оборот феминистками 1970-х гг. (цветы, кровать, женское тело), в попытке, наряду с другими молодыми японскими художницами, постичь феминистский канон. Ее работа «Одна большая роза» (One Big Rose), представленная впервые в 1990 г., а затем в 1996 г., является собой компьютерное изображение цветка, которое отстаивает право на визуализацию женской сексуальности и ее «центральности» в духе Джуди Чикаго и Ханны Уилке.

Эстетическую простоту, явно родственную Касахара, демонстрируют работы Джанин Энтони, американской художницы того же поколения. Как и Касахара, Энтони сосредоточена на чистоте визуального выражения, доведении его до прямой и непосредственной формулы. Для Энтони это иногда может означать физическое включение своего тела в перформативный процесс, как это имело место в «Предельной заботе» (Loving Care, 1992), где она моет пол галереи собственными волосами, предварительно смочив пряди волос черной краской. В «Шоколаде жеваном» (Chocolate Gnaw, 1992) Энтони выставляет напоказ шестисотфунтовый куб шоколада, ею лично изжеванный. В качестве составной части непосредственного мотивационного опыта Энтони в некоторые работы включает изображения своих родителей. Фотография «МамАз» (MoMe, 1995) — это фактически портрет матери художницы, а сама она остается вне поля видимости, за исключением ноги, выскользнувшей из-под материнского платья. «Коленопреклоненная» (Kneed, 1996), впервые показанная именно здесь, представляет фигуру Энтони, покрытую одеялом из застывшего теста, в центре повторяющем контуры ее тела.

Первоначально феминизм влиял на содержание, изменение содержания, как это часто бывает, повлекло за собой изменение формы. В 1970-е гг., период расцвета в Лос-Анджелесе афроамериканской культуры, Сенджа Негджуди работала с танцем, перформансом и скульптурой. Многие ее скульптуры были сделаны из обычных колготок, кодированных культурой как сугубо женский объект (скульптурными качествами нейлоновые колготки обязаны прозрачности и эластичности). Нельзя отрицать влияния на художницу японской эстетики и культуры, после того как в 1968 г. она была студенткой по обмену в Токио.

Звук в работах Негдзуди играет такую же большую роль, как у японской художницы Каору Хирабаяши. Хирабаяши работает со звуком как с референтным материалом культуры, пытаясь понять, почему различные звуки вызывают в нас различные чувства и почему различные звуки и слова ассоциируются в японском обществе с делением по признаку социального пола. Использование звуков, использование соли как базового скульптурного материала служат ее поискам первичного равновесия индивидуума и общества, одного человека с другим. Так, в «Субъекте и Объекте» (Subject and Object, 1966) две солевые спирали призваны обозначить возможную гармонизацию любых двух предметов, людей и ситуаций. Для Яйой Кусамы, выставяющей свои работы с конца 1950-х гг. и являющейся одной из самых известных художниц Японии, проблема унификации формы и опыта поднимается до уровня их выражения через синтез в нескольких простых формах. На протяжении сорока лет она работала в жанре перформанса, писала романы, занималась моделированием. В секции «Предельный накал» она представила две большие работы — скульптуру и художественное полотно. В «Пыльце» (Pollen, 1996) Кусама еще раз прибегает к использованию образа круга на полу, который в ее ранней работе был окрашен в красно-белый цвет, что должно было символизировать отношение к женскому телу. И хотя работа 1996 г. выполнена в черно-желтых тонах, наводя на мысль о пчелах, о чем, собственно, и говорит название, округлость, мягкость и ворсистость ткани сохраняют коннотации с женским телом, одновременно утверждая сходство взаимодействия пчелы и пыльцы с сексуальными отношениями между людьми. В «Галактике AQ» (Galaxy AQ, 1993) миметическое повторение черного и белого вызывает представление о ночном небе; целью здесь является, как следует из названия, гармонизация нашей Вселенной или, может быть, создание новой.

Эва Гербер считает, что гармонии позволительно оставаться неупорядоченной. Работая с материалами, часто привозимыми из путешествий, — так, ее варианты «Американской икебаны» (American Ikebana, 1995—1996 гг.) были созданы, когда художница жила в Японии, Гербер уравнивает эфемерную красоту шелковых цветов и нитей «низменностью» таких земных материалов, как грязь и тина. Как Эмико Касачара, Гербер часто использует цветы в качестве символов женской сексуальности и идентичности.

Несмотря на то что искусство молодых феминисток в целом не столь агрессивное и «нутряное», как это было у их

предшественниц, вдохновленных энергией 1970-х гг., отправной точкой для некоторых из них — например, Дайаны Димасса и Сью Уильямс — остается призыв к прямому ответному действию. Живущая в Сан Франциско Дайана Димасса, художница тату и комиксов, регулярно выпускает независимый журнал «Горячая Пейсон: Смертоносная террористка-лесбиянка» (Hothead Paisan: Homicidal Lesbian Terrorist). Как следует из названия, ее персонаж — Пейсон не в восторге от существующего положения вещей. Из серии в серию она протестует против мужчин, пристающих к ней на улице, против теле-рекламы, предлагающей ей драить пол на кухне, против политиков, отстаивающих неприкосновенность власти белых мужчин. Инсталляция в «Предельном накале» «Для обозленных бесплатно» (Free to the Pissed Off, 1996) представляет объемный мусорный контейнер, предлагающий посетителям музея бесплатные копии хроники Горячей Пейсон.

Влияние комиксов на искусство Сью Уильямс сразу же становится очевидным, когда, глядя на работы «Мир искусства может пососать мой пресловутый член» (The Art World Can Suck My Proverbial Dick, 1992) или «Ты за порно или против» (Are You Pro-Porn or Anti-Porn, 1992), проникаешься ее сарказмом и образной прямоотой. Главный предмет ее творчества — сексуальное насилие над женщинами, основу которого составляет собственный опыт художницы, биографии ее друзей и лиц, попавших на страницы газет и на экран телевизора. Как и другие участники выставки, Уильямс озабочена не столько созданием новых форм, сколько опровержением старых представлений. Ее задача — сотворение новых смыслов и новых ценностей. Пять живописных работ Уильямс, представленные в секции «Предельный накал» (все 1995 г.), являются обвинениями мужскому насилию и одновременно критикой доминирующей традиции англо-американской живописи, где насилие над женским телом стало основой эстетизированного развлечения.

Анализ индивидуальных случаев политически узаконенного насилия и страдания, очень разных по своей сути, помогает многим современным художникам понять самих себя и свою историю. Такие работы также способствуют передаче знания, которое в ином случае могло либо оказаться за пределами опыта других людей, либо просто стать недоступным по молчаливому общественному согласию. И рафинированные поэтические стратегии американской художницы японского происхождения Линн Ямамото, и более прямолинейные графические произведения Барбары Крюгер так или

иначе нацелены на использование художественных практик и контекстов для расширения индивидуального и коллективного самосознания.

Последние несколько лет Линн Ямамото занята художественным осмыслением чувств и объективных обстоятельств жизни и самоубийства ее бабушки. В инсталляции «Десять за час» (Ten in One Hour) Ямамото демонстрирует серии стеклянных полочек, на каждой из которых лежит кусок мыла, украшенный хохолком из черных волос. В память о своей бабушке, проработавшей всю жизнь прачкой начиная с 1914 г., когда она приехала по брачному объявлению из Японии на Гавайи, Ямамото собственноручно изготовила каждый кусочек мыла как повторение изнурительного труда бабушки, стиравшей, отжимавшей и раскладывавшей белье. В «Отсутствующей» (Absent, 1992–1996), также включенной в «Предельный накал», она представляет беспорядочный пук черных волос и семь цветочных горшков с прорастающими семенами травы. Помимо травы, в каждом горшке находится стеклянный слепок уха Ямамото, призванный символизировать рост человеческого потенциала благодаря слушанию, и в особенности слушанию историй, доселе неизвестных и не вызывавших публичного интереса.

В творчестве Барбары Крюгер процесс смотрения благодаря драматической визуальности ее смелой графики поднят на такую высоту, что видение становится практически слушанием. И хотя некоторые работы последних лет включают реальный звук, более привычная для Крюгер практика — визуальное фокусирование слов и образов, столь пригнанных друг к другу, что мы почти их слышим. Ее подпись в черно-белокрасных тонах, точно соразмеренная с масс-медийной графикой, приобрела такую популярность, что стала появляться напрямую в рекламных объявлениях. Крюгер не сторонница автобиографического жанра. Ее симпатии на стороне активного субъекта, сознательно сканирующего социальный ландшафт и обнаруживающего его слабые места, противоречивость, манипуляции в политике и политикой. Крюгер — автор афиш в разных местах и в различных частях света: в «Предельном накале» это доска для афиш и объявлений на стене музея.

Как и Крюгер, американская художница Марта Рослер испытала на себе серьезное влияние постмарксистского «критического метода», особенно работ авторов Франкфуртской школы. Два ранних ее произведения — «Семиотика кухни» (Semiotics of the Kitchen, 1975) и «Жизненная статистика одной гражданки» (Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained,

1977) критически переосмысливают марксизм, связывая его с субъектом женского пола. «Неизвестные тайны» (Unknown Secrets, 1988) поднимают проблему «холодной войны» и американского антикоммунизма, представляя большой, выполненный на шелке фотопортрет Этель Розенберг, вытирающей посуду у кухонной раковины в окружении разных предметов того времени, среди которых — популярная в прессе фотография урны с прахом четы Розенберг, антиамериканских шпионов, казненных в 1958 г.

Если говорить об идее времени, о таких вещах, как «новизна» или «современность», то «Предельный накал» стремится представить время как некую складку. Время — совсем не то, что имеет характеристики законченности, определенности, неизменности; это пространство сжимается и расширяется сообразно нашему к нему отношению. Такое представление о «новизне» не позволяет говорить о новизне искусства так, как мы говорим о новизне автомобиля или холодильника. Производство искусства не может быть названным новым только потому, что оно было полностью закончено сегодняшним утром. И даже если мы называем его так, это означает «новизну» в очень узком смысле.

Две художницы в секции напрямую обращаются к проблеме новизны в искусстве, каждая по-своему. Стертивант, американку, ныне живущую в Париже, с 1970-х гг. занимает тема оригинальности и новизны в искусстве. Ее самые ранние работы представляли собой повтор вещей, фильмов и перформансов Марселя Дюшана, за которыми последовали мотивированные философскими идеями художественные воспроизведения работ Джозефа Бойса, Джаспера Джонса, Клауса Олденбурга, Энди Уорхола, Френка Стела, Ансельма Кифера, Кейта Херинга и других художников. Инсталляция, включенная в «Предельный накал», является частью дюссельдорфской выставки Стертивант 1995 г. В «Инсталляции полных инверсий» (Installation for Powerful Reversals, 1995), включающей «Мужские и женские гениталии Гобера» (Gober Male and Female Genitals), «Приз Гобера» (Gober Drain), слепок призовой кружки, и «Свадебное одеяние Гобера» («Gober Wedding Gown»), платье из атласа и тюля на конструкции из сварной стали, — Стертивант воспроизводит с небольшими изменениями три объекта из инсталляции американского художника Роберта Гобера (1988). Как и все работы Стертивант за три прошедших десятилетия, объекты «Инверсии» демонстрируют ее размышление о внутренней динамике искусства, отказ принять искусство в его «поверхностной»

данности и проблематизацию оригинальности, что начиналось как реакция на внешний лоск, характерный для нью-йоркского поп-арта 1960-х гг.

В секции «Предельный накал» ее инсталляция получила иной контекстуальный разворот. В этом столь очевидном феминистическом контексте «Свадебное одеяние Гобера» выступает как своего рода рекламация, переосмысление, отвод. В своих эстетических упражнениях Стертивант осознанно движется к истокам аутентичности, к тому, что делает искусство постижимым для любого человека в любую эпоху. Участвуя в секции «Предельный накал», она дает подключить свои метарассуждения к контекстуальным сдвигам, инициированным куратором и продолженным в соседних залах другими художницами — сознательными феминистками.

Передислокация — или назовем это желанием «свести счеты» — наиболее откровенно и обдуманно заявлена в работе Деборы Касс «Измененный образ, 2» (Altered Image, 2, 1994–1995), фотоавтопортрет почти в натуральную величину, воспроизводящий известное изображение Энди Уорхола. В портрете Уорхола, сделанном Кристофером Макосом и послужившем отправной точкой для Касс, парик и грим Уорхола призваны идентифицировать его как женщину, вернее, мужчину в женском обличье. Для Касс, которая начала карьеру с автопортрета на выставке «Мой Энди» (Нью-Йорк, 1995), взаимодействие с художественным наследием Уорхола предполагает признание его позиции (как гея), которую Касс пытается переосмыслить, предлагая собственные культурные эквиваленты взамен некоторым поизносившимся иконам Уорхола. Откликаясь на уорхоловскую Джеки Кеннеди, Касс предлагает Барбару Стрейзанд в качестве «Еврейской Джеки». В ответ на серийное изображение Уорхолом самой преданной из его коллекционерш — Этель Скалл — Касс воспроизводит эту серию, сохраняя цветовую гамму, но заменяя лицо Скалл изображением лица одной из своих коллекционерш. В «Измененном образе» художественная игра Касс со знаменитыми представителями поп-арта превращается в сведение счетов геев и лесбиянок: если Энди в роли женщины может считаться забавным, то этот путь не закрыт и для Касс.

Секция «Предельный накал» не ставит перед собой задачу загладить или восполнить кураторские, коммерческие или искусствоведческие пробелы в отношении феминизма 1970-х гг. Привлекая внимание к этим пробелам, она только напоминает нам, насколько сильно недавнее прошлое влияет на настоящее.

## Примечания

<sup>1</sup> Вирджиния Вулф выступает в качестве центральной фигуры выставки, что, разумеется, придает нашему мероприятию английский акцент, в общем-то, не преднамеренный. Меня она привлекла отнюдь не своей английскостью, а литературным блеском и феминистским настроем. Как и другие писательницы-феминистки того столетия, Вулф стала частью межнационального диалога феминисток. Если большинство отобранных работ в «Предельном накале» принадлежит именно американским авторам, то объясняется это не только тем, что в США действительно огромное число женщин-художниц, но и недостаточностью моих личных познаний относительно состояния современного искусства в других странах. Как куратор выставки я пришла к глубокому осознанию практических и идеологических границ так называемых международных художественных экспозиций; сколь бы хороши ни были намерения организаторов, но происходящее при отборе «выхватывание» произведений из их непосредственного культурного контекста не может не воспроизводить своего рода культурный туризм. И в то же время поразительным открытием было, например, то, что феминистки-лесбиянки в Токио одного со мной поколения разделяют множество моих собственных литературных и политических пристрастий и что датские феминистские фильмы 1970-х гг. по стилю и содержанию удивительно схожи с произведениями феминисток Калифорнии того же времени.

<sup>2</sup> Быть может, предельной точкой иронической практики Вулф было ее решение уйти из жизни в 1941 г.

<sup>3</sup> Клемент Гринберг.

<sup>4</sup> В те же 1940–1950-е гг. американские музеи и правительственные организации обеспечивали интернациональную поддержку абстрактному экспрессионизму с целью увековечить политический миф о США как о месте, где гарантированы индивидуальные права.

<sup>5</sup> Если у кого-нибудь из читателей возникнет недоумение по поводу того, почему я так упорно цепляюсь за определенную часть модернистского багажа первой половины XX в., то мне хотелось бы сказать по этому поводу, что современное искусство наших дней не настолько уж современно, как любят о том заявлять многие его представители. Структура наших галерей и музеев в архитектурном и экономическом плане привязана к художественным формам XIX в. (обязательность рамы для произведения живописи, использование прочных материалов для скульптур и т.д.). Не происходит переструктурирования выставочного пространства, которое могло бы представить новые художественные формы и эстетические идеи. Кроме того, в этом каталоге я не обращаюсь к так называемому постмодерну потому, что теории, заявляющие, что модернизм свое отжил, мне представляются недостаточно убедительными. Выражение «постмодернизм» — неологизм, о незрелости которого свидетельствует тот факт, что все великие наррации, объявленные когда-то разгаданными, и сегодня отнюдь не потеряли своей значимости.

<sup>6</sup> Одна из возможных перспектив восприятия выставки «Предельный накал», над которой я предлагаю поразмыслить зрителям, состоит в свя-

зи самой выставки и ее участников с идеей национального государства. Это утверждение отчасти исходит из наблюдаемой нами тенденции, особенно четко обозначившейся после конца Второй мировой войны, организации выставок современного искусства сообразно таксономии государства: вспомним, к примеру, выставку «Япония сегодня» в Музее Луизианы (лето 1995 г.) и сотни подобных художественных мероприятий, представляющих искусство США или Испании, Франции или Германии. Во второй половине XX в. эта форма кураторской организации искусства не просто распространена — она самая распространенная (в особенности это касается искусства «путешествующего», пересекающего границы). Ведущие международные выставки Европы, такие, например, как «Документа» или Венецианская биеннале, сознательно организовываются сообразно национальному ощущению того, что составляет «репрезентацию». «Предельный накал» стремится показать, что идея «женщины» может выступать в качестве не менее солидного (хотя и не менее уязвимого) принципа организации, чем гораздо более популярная и редко оспариваемая кураторская парадигма национального государства. Я бы осмелилась утверждать только одно: коллективная идентичность всех людей, подпадающих под наименование «женщина», не более и не менее важна, реальна, прочна, гармонична и возможна, чем коллективная идентичность членов любого национального сообщества.

<sup>7</sup> Хотя 28 июня 1969 г., когда посетители бара «The Stonewall Inn» в Гринвич-Виллидже дали отпор полицейским, собиравшимся их арестовать, отмечается ежегодными шествиями лесбиянок и гомосексуалистов во многих странах мира, Дания стала первой страной, в которой появилась национальная политическая организация гомосексуалистов и лесбиянок — *F 48* (по году ее основания — 1948 г., за двадцать лет до упоминаемых событий).

Данная статья посвящена выставке «Тело как мембрана» (Оденсе, Дания, январь—март 1996 г.; Суоменлинна, Финляндия, июль — август 1996 г.). Дипуэлл анализирует отношения между феминизмом 1970-х и 1990-х гг. (в том числе творчество ранних феминисток сегодня и англо-американский феномен «плохих девочек») со ссылкой на текст Люси Липпард «Боль и радость рождения заново», включенный в данный сборник. Автор касается наследия феминизма, в том числе истории крупных феминистских выставок и их роли в порождении смыслов феминистских художественных практик. Дипуэлл выступает за различное прочтение англо-американского и европейского контекстов, выявленное в статье Липпард, однако выставка представляется ей попыткой примирить данное различие и сравнить творчество разных поколений женщин, поскольку она включала работы одних и тех же художниц в 1970-е и 1990-е гг., а также разнообразные стратегии репрезентации, используемые в этих работах. Фотографии и видеозаписи на выставке выступают документацией перформансов и как независимые произведения искусства, что поставило множество вопросов о статусе «реального» в противовес его репрезентациям. Предметом исследования статьи стал вопрос: исказили тенденции 90-х гг., скоцентрированные на симулякрах и симуляции события в фотографии, смысл раннего женского перформанса и боди-арта, ориентированного на боль, страдание, физическое изнурение, или, наоборот, усилили воздействие шока от «реального»? Противопоставление культуры «потребления» политической/социальной «критике» стало средством исследования того, каким образом можно свести на нет или мобилизовать политические смыслы на сегодняшнем рынке искусства и в среде галерейной публики. Здесь исследуется также статус женского боди-арта, то включаемого, то исключаемого из культуры мейнстрима по причине его трансгрессивности и настойчивости в прочтении заново природы женского.

К.Д.

Кэти Дипуэлл

## Дерзкие, нет?\*

Выставка «Тело как мембрана» — одна из нескольких за последние восемнадцать месяцев, где формальное сходство и даже вторичное использование идей новых художниц противопоставлено как ранним, так и новым работам жен-

---

\* Из: *Siksi: Nordic Art Review*. 1996. Vol. XI. No. 4. Печатается с разрешения автора. Данная статья вызвала ответные статьи Кристины Стайлз, Тани Орум и Лоры Коттингем, помещенные в течение следующего года в выпусках «Siksi», посвященных национальным различиям в феминизме и наследию феминизма. В завершение обсуждения Кэти Дипуэлл опубликовала там ответную статью.

щин, занимающихся боди-артом и перформансом с 1970-х гг. Такие художницы, как Вали Экспорт, Кирстен Юстесен, Кетти Ла Рокка, Джина Пане и Кэроли Шнеман, чьи работы обозначали возникновение феминистских художественных практик на выставках «Большой Феминизм: Искусство и Креативность» (Magna Feminismus: Kunst und Kreativität, Вена, 1975), в секции современного искусства «Интернационала художников/иц, 1877–1977» (Künstlerinnen International, 1877–1977, Берлин, 1977) и в «Интернационале феминистского искусства» (Feministische Kunst International, Гаага, 1979–1980, Тур 1981 г.), показали старые и новые работы на выставках «Письмо на теле» (Auf den Leib Geschrieben, Вена, 1996) и «Диалог с Другим» (Dialogue with the Other, Оденсе, 1994), подхватив идеи, начало которым было положено на выставке «Искусство с характером» (Kunst mit Eigensinn, Вена–Мюнхен, 1985). Что отличает выставку «Тело как мембрана» (Body as Membrane), так это кураторство художниц — Кирстен Юстесен с Вали Экспорт — и интернациональная политика.

Парадоксы, которые возникают при сравнении 1970-х с 1990-ми гг., а также при сравнении различных национальных социально-экономических структур, обслуживающих искусство, только начали привлекать внимание исследователей. Эндрю Уилсон в статье для журнала «Art Monthly» (ноябрь, 1996) критикует кураторскую позицию Лоренса Босса и Ханса Ульриха Обриста на выставке «Life/Live» в Музее современного искусства в Париже (Musée d'Art Moderne, 1996) за те привилегии, которыми они наделяют содержание произведения искусства, за «новую» ангажированность повседневностью, в то время как не уделяется достаточного внимания ни формальным решениям и проблеме симуляции, ни стремительной коммерциализации и слишком охотной институционализации искусства. Обрист написал статью для каталога выставки «Тело как мембрана», которая эффектно преподнесла ту же самую проблему: как именно антиинституциональные жесты, структуры и идеи могут обновлять институциональные статусы, а «рискованные» стратегии кураторов создавать иллюзию переписывания прошлого и настоящего, превращая историю в хронологию.

Заманчиво (особенно с точки зрения феминистки, живущей в Британии) сравнить набор стратегий, используемый для репрезентации женского тела на выставке «Тело как мембрана», и шумиху вокруг специфического англо-американского феномена «плохих девочек» (Bad Girls) в Новом

музее современного искусства Нью-Йорка (New Museum of Contemporary Art), Галерее Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (University of California Gallery) и Институте современного искусства (ICA) в Лондоне (1994 – начало 1995). Отсюда идея о непочтительной, трансгрессивной позиции молодых и «дерзких» женщин представлялась кураторами в многочисленных каталогах как эхо наследия феминизма 1970-х гг. в Британии и Америке. В своем разделе выставки «NowHere» Музея Луизианы Лора Коттингем попыталась развить собственные тезисы из каталогов «плохих девочек» в кураторскую практику, расширяющую их исключительно американское звучание включением работ японских художниц.

Любая попытка сравнить сегодня европейские дискуссии, в частности вокруг боди-арта, с англо-американскими приводит на территорию, открытую Люси Липпард в 1976 г., что было ее реакцией на увиденные в Европе работы, а также на статьи Леи Вержин и Катрин Франкблен (см. статью «Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт» в настоящем сборнике). Парадоксы, обрисованные Липпард, стоит вспомнить еще раз, чтобы рассмотреть, как изменилось восприятие боди-арта в 1990-х гг.

Когда Липпард настаивает на сексуальном и гендерно ориентированном использовании женщинами собственного тела (они используют себя как субъект), она осознает, что описывает отличие от мужской позиции: это совсем не то же, что использование другого как объекта в мужском перформансе, начиная с Ива Кляйна и дальше. «Собачьи укусы» (Dog Bites, 1991), постановочные фотографии Айи-Лизы Атилы, для которых она использовала натурщицу, идут вразрез с этикой женского перформанса, но, учитывая свежие репортажи об акциях кусающегося Олега Кулика, это различие ничего не стоит!

Липпард отмечает, как в начале 1970-х гг. недостаточное внимание уделялось возможностям новой, гендерно окрашенной чувственности, и явление это может снова проявиться в сегодняшних дискуссиях о работах молодых художниц в области видео, где гендерные отношения постоянно недооцениваются или не обсуждаются вовсе. Хотелось бы знать, могло ли большее внимание к ним пролить сегодня свет на спорные вопросы, если сравнить, например, видео Джилиан Уэаринг «Танец в Пекхаме» (Dancing in Peckham High Street) и работу Питера Ленда «Peter Land d.5.maj» (1994). В рамках

исключительно женской выставки «Тело как мембрана» гендер конструируется поверх поколенческих и расовых схем и объединяется с многочисленными исследованиями множественных женственностей от Мэри Келли и Рене Кокс до Аны Мендиеты.

К 1975 г. Липпард, рассматривая ситуацию в Америке, отмечала, что «сочетание боди-арта и феминистского сознания по-прежнему считается гораздо более подрывным по своему характеру искусством, чем стерилизованное искусство женщин, в котором игнорируются сексуальная идентичность автора и его аудитории».

«Тело как мембрана» делает знаменательную попытку пересмотреть творчество художниц из Флюксуса Джоан Джонас и Элисон Ноулес (которых не было в анализе Липпард). Говоря о Европе 1975 г., Липпард выражала свое уважение художницам боди-арта, физически не столь совершенным, чем расходилась во мнении с кураторами и критиками-мужчинами, которые приветствовали и даже одобряли (свысока и не без сладострастия) работу женщин привлекательных. Возможно, поэтому следует пересмотреть значение Джинны Пани или Ханны Уилке, от которой отмахнулись и как от феминистки, и как от «флиртующей». Такая ситуация способна объяснить замечание Элке Крыстуфек о том, что она предпочитает «Красоток» (Pretty Women) «Сердитым Женщинам» (Angry Women) и «Девчушек» (Girlies) — «плохим девочкам» (Bad Girls), однако ее недостаточно для объяснения сложности работы Мэри Келли «Временно» (Interim) о переживаниях женщин в возрасте 45–55 лет.

Сила аргументации Липпард, несмотря на ее обобщенный характер, состоит в анализе значения для интерпретации женских работ различных структур и механизмов патриархата в пределах мира искусства (а также последствий этой интерпретации в виде признания и продаж). Энтузиазм Обриста по поводу признаков искусства, взаимодействующего с повседневностью и осуществляющего тем самым стремление авангарда к новым отношениям между искусством и жизнью, следует сравнить с цинизмом многих британских критиков по отношению к превращению в товар поверхностных аспектов повседневной жизни как «радикального» жеста, ориентированного на рынок, решительно аполитичного и лишённого иллюзий поколения, выросшего в Британии в посттэтчеровском климате. Липпард объясняет различия в восприятии европейского, а также части американского женского боди-арта, как проявления нарцис-

сизма, эксгибиционизма или (по Франкблен) запутанности в психоаналитических механизмах возврата к инфантилизму из-за неспособности отделить собственную идентичность от идентичности матери, субъект от объекта. Хотя она поднимает эту проблему в контексте (определенных мужчинами) двойных стандартов и замечания Леи Вержин об «остром женоненавистничестве» художников-мужчин, она также доказывает, что работы и художников, и художниц порождаются «невротической неудовлетворенностью собой». Для нее вопрос состоит в том, остается ли отчетливый нарциссизм-эксгибиционизм подобных работ в сетях патриархальных структур или он предлагает возможность освобождения. Обе интерпретации зависят от того, как прочитывается произведение в терминах критики репрезентации и стереотипов женственности. Если политика, схожая с политиками 1970-х гг., проигрывается в произведениях сегодняшних молодых женщин, территория эта в терминах кодов, знаков и стереотипов оказывается в значительной степени опосредованной кодами порнографии (продукта массовой культуры, чья империя стремительно расширилась за эти годы). Анни Спринкл и Хели Рекула представляют собой хороший пример такого рода использования провокативной эротической и сексуальной образности (в отличие от Кирстен Юстесен или Вали Экспорт). Тем не менее в своей критике пародии как стратегии Липпард доказывает, что «существует тонкая грань между использованием женщин мужчинами, чтобы пощекотать себе нервы в сексуальном смысле, и использованием женщин женщинами ради разоблачения подобного оскорбления».

Ясно, что реакция на боди-арт, зависящая от того, что искусство видится опосредованной обществом самостоятельной системой производства, в свою очередь зависимой от посреднической деятельности структур художественного образования и галерей, часто сводится к различным уровням шока: возьмите, например, перформанс с рисованием Элке Крыстуфек в Венской высшей школе, где она одновременно писала на теле и резала его. Его можно противопоставить перформансу Кэроли Шнееман «Вплоть до Самых Ее Пределов Включительно» (*Up to and Including her Limits*), демонстративному утверждению женщиной творческой природы ее самовыражения. Столкновение «позиций» здесь, возможно, относится не столько к работе как таковой, сколько к конфликту идеологий/систем ценностей в проблематичном прочтении произведения в различных культурных

контекстах и в разные исторические моменты. И все же остается зияющая пропасть между концепциями Женщины (в терминах языка и Символического) и политикой освобождения/наделения властью или революции (в терминах политической риторики).

Европейские дебаты характеризуются тем, что во многом опираются на дисфункциональные черты женского стереотипа (сумасшествие, истерия, самоистязания, пластическая хирургия, стоическая выносливость) как моменты формирования сопротивления непрерывному воскрешению Женщины (Мадонны и Шлюхи) как понятия философского/эстетического дискурса. Вопрос воспроизводства/повторения крайне важен для выработки этой фигуры сопротивляющейся женственности и часто востребован в работах, развивающихся во времени (перформанс, акция, видео). Данная проблема часто интерпретируется как феминистская.

Выставка «Тело как мембрана» интересна тем, что дает возможность сравнить прошлые и настоящие работы одних и тех же художниц, при этом не только не воскрешая национальные границы или различительные признаки по обе стороны Атлантики, но предоставляя возможность в интернациональном масштабе еще раз бросить взгляд на феминистскую проблематику женских художественных практик, связанных с телом последние двадцать лет. Существует надежда, что это приведет к пересмотру сегодняшних дискуссий вокруг тела без учета гендерных смыслов и/или обсуждению политики тела вне смешения любого нарушения табу с политическим радикализмом. Стратегическая интервенция занимает центральное место в «феминистской проблематике», как определила это Мэри Келли, бросающей вызов объединению женского искусства с феминизмом и заново утверждающей необходимость осмысления материальности, социальности и сексуальности в произведении.

Однако политические допущения в работе, как правило, требуют объяснений, сами работы редко маркируют/предлагают пути серьезных изменений, в особенности, если учесть постоянные ошибки в интерпретации. Считывание женского содержания может обозначить потенциал боди-арта, поскольку самые будоражащие его события говорят как об отчуждении женщин, так и о (по)знании вездесущих реальностей подчинения, запретов, унижений и овеществления. Тем не менее это лишь один из способов представить политический/эстетический радикализм при помощи воздействия на тело предельным холодом, физической болью или изнуряющими дейст-

виями. Политика трансгрессии как таковая недостаточна, если она соединена исключительно с личной проблемой — если личное не выглядит политическим, — поскольку осознание, что за границы преодолеваются, и понимание приемлемого/неприемлемого зависят от закрепленного/известного контекста, в котором происходит действие.

В какой степени перформансы, не являющиеся театральными представлениями и даже проигрываемые с использованием намеренно антитеатральных сценариев, воздействуют на аудиторию, находящуюся во власти «гиперреальных» условностей телевидения, кино и спутниковых каналов, остается важным вопросом. Возможно, шоковая ценность восприятия того, что кто-то *сделал* это, а не симулировал, до сих пор значима. Возможно, она значима, даже если вы при этом не присутствовали, а узнали о событии по фотографиям или видео. Возможно, имеет значение и то, что невозможно избежать механизмов проецируемой идентификации между собой/другим, овеществления или фетишизированной скопофилии, включающихся при просмотре полученных изображений. Если же зрители реагируют только на фотодокументы, оставшиеся от работы, значительная часть воздействия произведения теряется, в особенности там, где есть разговорные или звуковые элементы, например, в видеозаписи Орлан или Джейн Паркер. Акция Шнееман «Внутренний свиток» (Interior Scroll) вообще непонятна без диалога между художницей и киношником-структуралистом.

Неужели только рациональное размышление способно увидеть больше, чем катарсическую реакцию на боль, и выйти за пределы непроизвольного содрогания и ужаса при виде свидетельств боли (порезов на коже, операций, лезвий бритвы, воздействия холода, изнуряющих физических действий) в перформансе, подготовленном художницей по собственному сценарию? Поскольку симуляция события сохраняет свою убедительность на какое-то мгновение, а затем нам становится интересно только то, как это сделано, можем ли мы рассчитывать на другую реакцию, когда это событие, предложенное фотографией, вызывает размышления о смысле и мотивах действия. Возможность того, что «мы не играем», в женском перформансе показывает, что фактор реальности по-прежнему сохраняет свое значение. Я слышала, как какой-то критик спрашивал, зачем Орлан *делать* все эти операции, если результат их можно имитировать на компьютере? Тот факт, что все делается «по-настоящему», даже под

местным наркозом, а технику Орлан использует как средство транслировать операции и диалоги с аудиторией «в живую», в реальном времени, указывает на мощный эффект реальности как основы этой работы.

Трудности, связанные с оценкой по фотографиям произведений, основанных на перформансе, когда легко фетишизировать предмет или образ, вместо того чтобы рассматривать процесс или сценическое решение работы, представляют собой комплекс проблем документирования и презентации произведений перформанса. Фотография в натуральную величину порождает/ограничивает или искажает восприятие акции/перформанса различными зрителями? Способна ли видеозапись с успехом передать событие? Каковы отношения между приватным действием, исполненным публично по собственному сценарию или хореографии, и феминистской политикой личного как политического? Насколько важна разница в контексте и политическом климате, в котором подобное произведение воспринимается и интерпретируется? И если исключительно важна проблема интерпретации, тогда чья версия прочтения засчитывается, ваша, моя или очередного критика? Естественно, имеет значение, интерпретируем мы эти фотографии как свидетельство о событии, ошибочно расценивая их как документацию реального, или же мы считаем их произведениями искусства. Возможно, нам следует интерпретировать фотографии перформансов не как знаки возможного изобилия (даже при здоровом состоянии рынка фоторабот), а как неадекватные знаки «реального» события, которое нам не удалось пережить и которое мы можем восстановить лишь в воображении, пользуясь знанием сценария, слов и звукозаписи.

И вот мы снова возвращаемся к весьма большому вопросу о том, как потребляется искусство и чье влиятельное прочтение одерживает верх, но в этот раз уже с некоторой «ностальгией». Поскольку я бы хотела подчеркнуть качество переживания в произведениях женщин, звук, движение и категорию времени в перформансе/акции, замечу, все теряется в неподвижности фотографии и приобретает сомнительный характер из-за ограничений ракурса или перспективы при редактировании видеозаписи. И все же фотография может быть полноправным произведением искусства. Хотя одним из свойств, которыми отмечено различие между 1970-ми и 1990-ми гг., является ограниченный интерес рынка к распространению документальных снимков в предыдущий период по сравнению с эмфазой фотоизображения в 1990-е гг.

Где-то на заднем плане этих дискуссий видна трещина, которая отмечает пренеприятный сдвиг в современном обществе от гражданина к тому, что полностью укладывается в понятие «потребитель». Потребитель может лишь жаловаться на качество предоставляемых ему товаров, у гражданина же есть права, его протест требует изменений в социальной структуре. Если мы останемся в сетях этого антиэстетизирующего, но анестезирующего обсуждения, вместо политики и дискуссий у нас останется только этика потребления, т.е. принцип «нравится — не нравится». Останемся в сетях простых представлений: это трансгрессия, значит, авангард, или это агрессия, значит, не искусство вообще. Существует настоятельная необходимость более глубокой политической/исторической критики.

Делясь своими впечатлениями от Первого киберфеминистского интернационала, организованного группой «Old Boys» в разделе «Сетевая структура» (Network) на «Документе X» в Касселе (1997), Фэйт Уайлдинг пытается примирить (кибер)феминистскую активность в сети с новым политическим и культурным сознанием политики в сети и в феминизме. На встрече тридцати художниц и сетевых активисток был составлен список из ста антитезисов киберфеминизма, и Уайлдинг отмечает их общее неприятие феминизма 1970-х гг., хотя проекты, ассоциируемые с именами этих женщин, в то же время воспроизводят многие из тех самых стратегий, которыми отмечено поколение феминисток 1970-х гг.: сепаратистские группы/списки только для женщин; теория и анализ языка; создание альтернативных изображений против сексистских языков сети; стратегический эссенциализм и критики маскулинистских тенденций в сетевом утопизме. Призывая к углублению исторических знаний о феминизме и напоминая о милитаристских истоках Интернета, она показывает, как это может способствовать созданию более гармоничных и умных политико-культурных союзов для обеспечения феминистских вмешательств, которые не повторяли бы ошибок прошлого. Философские тексты Розы Брайдотти, Джудит Батлер, Донны Харауэй и автора научно-фантастических произведений Октавии Батлер предлагают киберфеминисткам богатые возможности для переосмысления их теории и тактики, но им нужно также пересмотреть свое отношение к потребительской культуре сети и ее возможностям для проведения разного рода акций и политических кампаний (включая и хакерские атаки), если они рассчитывают эффективно противостоять ее мнимому «нейтральному, безгендерному», но на деле всецело маскулинистскому миру высоких технологий с позиций культуры информации, перепрограммируя и подрывая эту модель. Описаны энергия и многообразие феминистских вмешательств, как и обращение к тактике Cybergrrls младшего поколения женщин в электронных журналах, чатах, мэйл-листах и на вебсайтах. Позиционирование феминизма как браузера, перспективы, в которой нам открывается мир, потенциально дает образец для новых феминистских союзов — постколониальных, антирасистских и антигомофобных.

К.Д.

Фэйт Уайлдинг

## Какое место феминизма в киберфеминизме?\*

### Против определения

Вопрос о том, как определять киберфеминизм, является ключевым для зачастую противоречивых современ-

---

\* n.paradoxa. Women and New Media issue. 1999. Vol. 3. P. 6–13. Первая версия прислана на вебсайт Critical Art Ensemble (Faith Wilding and Critical Art Ensemble «Notes on the Political Condition of Cyberfeminism», <http://mailer.fsu.edu/~sbarnes>, 1996). Печатается с разрешения автора.

ных позиций женщин, работающих с новыми технологиями и политиками феминизма. Например, позиция Сэди Планта относительно киберфеминизма была расценена как абсолютно постчеловеческое возмущение — восстание зарождающейся системы, включающей женщин и компьютеры, против мировоззрения и материальной реальности патриархата, все еще пытающегося их подчинить.

Это союз товаров против их господ, союз женщин и машин<sup>1</sup>. Это утопическое видение восстания и смычки между женщиной и машиной также очевидно в Киберфеминистском манифесте XXI в. VNS Matrix: «**Мы вирус нового мирового беспорядка/взрывающий символическое изнутри/саботажники папы мэйнфрейма/клитор есть прямая линия к матрице**»<sup>2</sup>. Другую позицию в этом споре предлагает Роза Брайдотти: «**Киберфеминизм должен взращивать культуру радости и утверждения... Сегодня женщинам приходится в танце скользить по киберпространству, хотя бы для того, чтобы гарантировать, что джойстики ковбоев киберпространства не воспроизведут однозначной фалличности под маской множественности**»<sup>3</sup>.

Выпущенный на киберфеминистских дискуссиях в Касселе пресс-релиз содержал следующее заявление: «**Первый КИБЕРФЕМИНИСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ прорывается сквозь ловушки определения с различающимися отношениями к искусству, культуре, теории, политике, коммуникации и технологии — в пространство Интернета**». Странным образом эти дискуссии вылились в попытку определить киберфеминизм через отказ, проявившийся не только в интенсивности аргументов, но и в выработанных тогда же ста антитезисах, например: **киберфеминизм не мода/sajbrfeminizm nije usamljen/киберфеминизм не идеология, но браузер/cyberfeminismus ist keine theorie/cyber feminismo no es una frontera**<sup>4</sup>.

Однако причины, приводимые теми, кто отказывался определять киберфеминизм — при том, что они называли себя киберфеминистками, — указывает на глубокую неоднозначность отношения многих подключенных женщин к тому, что представляется им монументальной прошлой историей, теорией и практикой феминизма. Три основных проявления этой неоднозначности в их соотнесенности с современными условиями, с которыми сталкиваются ушедшие в технологию женщины, заслуживают более внимательного рассмотрения.

## Отвержение «старомодного» феминизма (1970-х гг.)

Согласно первому доводу, «старомодный» феминизм (1970-х гг.) характеризуется как монументальный, часто принудительный (политкорректный), внушающий чувство вины, эссенциалистский, антитехнологичный, антисексуальный и ничего не говорящий о положении женщин в мире новых технологий (судя по кассельским дискуссиям, это представление одинаково характерно для США и для Западной Европы). По иронии, на практике киберфеминизм уже перенял многие стратегии авангардных феминистских движений, включая стратегический сепаратизм (списки только для женщин, группы взаимопомощи, женские чаты, сети, технологическое образование по принципу от женщины к женщине), феминистскую культурную, социальную и языковую теорию и анализ, создание новых образов женщин в Сети в пику бушующей сексистской стереотипизации (феминистские аватары, киборги, сплав полов), феминистская сетевая критика, стратегический эссенциализм и тому подобное. Отвержение исторического феминизма проблематично, потому что оно выплескивает младенца вместе с водой и волей-неволей смешивается с расхожими страхами, стереотипами и недоразумениями относительно феминизма.

Почему так много молодых женщин (и мужчин) младшего поколения в США (и Европе) знают так мало даже о самых недавних историях женщин, не говоря уже о феминистских движениях и философиях прошлого? Есть искушение указать пальцем на образовательные системы и учреждения, которые все еще считают истории женщин, а также расовых, этнических и маргинальных групп населения, вспомогательными относительно «собственно» истории, передавая их на рассмотрение специализированным курсам и кафедрам.

Но корни этих проблем уходят еще глубже. Политическая работа по созданию движения — это умение, которому должно заново обучаться каждое поколение, и требует помощи опытных практиков. Борьба за поддержание жизненности практик и историй сопротивления труднее сегодня, перед лицом товарной культуры, питающейся новизной, скоростью, забывчивостью, эфемерностью, виртуальностью, симуляцией и утопическими обещаниями технологии. Товарная культура вечно молода, даже недавнее прошлое она заставляет казаться далеким и мифическим. В то время как молодые женщины как раз включаются в поле технологической эко-

номии, многим старшим феминисткам не так-то просто понять, каким образом выйти на проблемы женщин, работающих с новой технологией, и как приступить к адаптации феминистских стратегий к условиям этой новой информационной культуры. Итак, вот проблема, стоящая перед киберфеминизмом: как включить уроки истории в активную феминистскую политику, адекватно учитывающую женские вопросы в технологической культуре.

Конечно, проблема утраты исторического знания и активного соединения с радикальными движениями прошлого не ограничивается одним феминизмом — он внутренне присущ всем левацким движениям вообще. Подчеркивая важность знания истории, я не просто испытываю ностальгию по былой славе. Если киберфеминистки хотят избежать ошибок феминисток прошлого, они должны понять историю феминистской борьбы. И если они собираются распространить свое влияние в Сети и заняться проблемами различия поверх границ, разделяющих поколения, расы, нации, уровни образования и опыта, то они должны искать коалиции и союзы с различными группами женщин, вовлеченными в интегральную схему мировых технологий. В то же время близкое знакомство с постколониальными исследованиями, а также с историями империалистического и колониального господства — и сопротивление им — точно так же важно для информированной практики киберфеминистской политики.

## **Кибергерлизм**

Заглянув в Интернет, можно заметить, что одно из самых популярных бунтарских течений, практикуемых сегодня женщинами в Сети, — это *кибергерлизм* со всеми его разновидностями: *webgrrls*, *riot grrls*, *guerilla girls*, *bad girls* и т.д.

Как отмечалось Розы Брайдотти<sup>5</sup> и другими, творчество многих из этих новоявленных герл-групп, часто ироничное, пародийное, юмористическое, страстное, гневное, агрессивное, есть важное проявление новых субъективных и культурных женских репрезентаций в киберпространстве. В настоящее время налицо самый широкий спектр выражений феминистских и дофеминистских практик в этих разношерстных группах: от рассылок типа чата с допуском только женщин до электронных журналов в духе научной фантастики, киберпанка и фемпорно; антидискриминационные проекты; сек-

суальный эксгибиционизм; трансгендерные эксперименты; лесбийский сепаратизм; медицинская самопомощь; артистическая самореклама; устройство на работу и свидания; наконец, простая возможность выговориться. Кибергерлизму, по видимому, свойственна определенная доля сетевого утопизма — установка, выражаемая словами: **«Все, чем ты хочешь быть и что хочешь делать в киберпространстве, круто»**. Несмотря на то, что некоторые конференции и сайты полны ворчанья насчет мужчин вообще, большинство кибергерлс, кажется, не рвутся предпринять некую политическую критику положения женщин в Сети — вместо этого они занимают своего рода антитеоретическую позицию, которая очевидно и преобладает в настоящее время; они предпочитают творить и выражать свои идеи непосредственно в своем искусстве и интерактивных практиках.

Хотя кибергерлс порой (сознательно или бессознательно) опираются на феминистский анализ масс-медийных репрезентаций женщины, а также на стратегии и творчество многих феминистских художниц, они в то же время, опять-таки часто неосознанно, усваивают и вновь пускают в обращение сексистские и стереотипные образы женщин популярной медиапродукции — в первых рядах тут полногрудая бандитка, суперсексуальная женщина-киборг, мультяшные красотки 1950-х гг., без какого-либо анализа или критической реконтекстуализации. Создание более позитивных и сложных образов женщин, ломающих гендерные коды, которые преобладают в Сети (и в популярных медиа), требует немало светлых голов, и в этой области уже есть многообещающие феминистские исследования: от чудовишных киборгов Харауэй, текучей гендерной перформативности Джудит Батлер до рекомбинирующих полов Октавии Батлер. Самые разные гибридные существа могут нарушить равновесие старинных двоичных оппозиций мужского и женского. Предложенные кибергерлс перспективы важны как векторы исследования, изучения, изобретения и утверждения. Но все это не может подменить черной работы по обнаружению и изменению гендерных структур, содержания и воздействий новых технологий на женщин во всем мире. Если правда, как утверждает Сэди Планта, что **«женщины не просто сыграли некую второстепенную роль в появлении вычислительных машин... женщины были симуляторами, сборщиками и программистами вычислительных машин»**<sup>6</sup>, тогда почему так мало женщин занимают ведущие позиции в электронном мире? Почему на долю женщин приходится крайне низкий

процент среди программистов, разработчиков приложений, системных аналитиков и хакеров, и вместе с тем женщины составляют большинство среди тех, кто набирает тексты, печатает и собирает чипы, среди низкоквалифицированных операторов, поддерживающих функционирование глобальных информационных банков и каналов? Почему в расхожем представлении женщины по-прежнему технофобны? Увы, урок Ады Лавлес в том и состоит, что, хотя женщины внесли весомый вклад в изобретение компьютеров и компьютерного программирования, это не изменило представления — или реальности — о положении женщин в мире новых технологий. Присутствие bad girls в Сети само по себе не способно поколебать статус-кво, хотя и может подарить несколько бодрящих моментов иконобического умопомрачения. А если бы их энергию и изобретательность сочетать с ангажированной политической теорией и практикой — представьте только!

Представьте теоретиков киберфеминизма, которые в одной команде с дерзкими и изощренными сетевыми киберхудожницами придают облик новым женским репрезентациям тел, языков и субъективностей в киберпространстве! Сегодня (в США) наблюдается мало сотрудничества между академическими теоретиками феминизма, художницами-феминистками и популярной женской культурой в Сети. Что бы произошло, если бы эти группы работали сообща с целью представить и истолковать новую теорию, пустив ее затем в обращение в доступных популярных формах? Представьте использование существующих электронных коммуникаций для связи разнородных групп женщин — пользователей компьютеров (включая телефонисток и машинисток) для обмена информацией относительно их повседневной работы и жизни в Сети; представьте использование этой информационной Сети в качестве оперативной базы для решения проблем женщин, работающих на компьютерах, в контексте глобальной реструктуризации труда. Подобные проекты могли бы сплести воедино как утопические, так и политические чаяния киберфеминизма.

### **Сетевой утопизм**

Как отмечалось в предыдущем эссе о политическом положении киберфеминизма, многое можно сказать в пользу рассмотрения киберфеминизма как многообещающей новой вол-

ны феминистской практики, которая способна за столбить технологически сложные территории и обозначить новые земли для женщин<sup>7</sup>. Однако многие киберфеминистки выказывают склонность тешиться техноутопическими упованиями на то, что новые электронные медиа предложат женщинам возможность начать сначала, чтобы создать новые языки, программы, платформы, образы, текучие идентичности и мульти-субъектные определения в киберпространстве; что женщины действительно смогут перекодировать, переоформить и перепрограммировать информационную технологию, чтобы изменить женский удел. Этот сетевой утопизм объявляет киберпространство свободной территорией, где пол не имеет значения — ты можешь быть всем, чем хочешь, независимо от твоего «реального» возраста, пола, расы или экономического положения, — и отвергает какую-либо фиксированную позицию субъекта. Иными словами, киберпространство рассматривается как арена, по сути, свободная от все тех же старых гендерных отношений и споров. Однако крайне важно осознать, что новые медиа существуют в рамках социальной структуры, уже устоявшейся в своих практиках и укорененной в экономических, политических и культурных окружениях, которым все еще глубоко свойственны сексизм и расизм. Вопреки мечтам многих сетевых утописток, Сеть не искореняет автоматически иерархии посредством свободного обмена информацией поверх границ. И Сеть — далеко не внегендерная утопия: она уже социально выписана с учетом тел, пола, возраста, экономики, общественного класса и расы. Несмотря на неоспоримо первопроходческий вклад женщин в изобретение и развитие вычислительной технологии, сегодняшний Интернет — это спорная территория, которая исторически возникла как система для обслуживания военных технологий и в настоящее время остается частью мужских институтов. Говоря о любых мыслимых новых возможностях в Сети, мы сначала должны признать и полностью учесть импликации образующих структур Сети и ее текущих политических условий. Конечно, это радикальное действие — вставить слово «феминизм» в киберпространство и попытаться прервать поток маскулинных кодов, дерзко заявив о намерении смешать кровь, гибридизировать, спровоцировать и взорвать мужской порядок вещей в сетевом окружении. Исторически феминизм всегда предполагал опасные разрывы, скрытые и открытые акции и войну против патриархальных верований, традиций, общественных структур и предлагал утопические видения мира без гендерных ролей. Политически умный и утверди-

тельный киберфеминизм, пользуясь мудростью, почерпнутой в былых схватках, способен оформить дерзкую взрывную политику, нацеленную на деконструкцию патриархальных условий, которые сегодня производят коды, языки, образы и структуры Сети.

### Определение как политическая стратегия

Связь терминов «кибер» и «феминизм» создает радикально новую формацию в истории феминизма (феминизмов) и электронных медиа. Каждая половина словосочетания с необходимостью модифицирует значение другой. «Феминизм» (точнее, «феминизмы») до сих пор понимался как историческое — и современное — транснациональное движение за справедливость и свободу для женщин, зависящее от активного участия женщин в связанных между собой местных, национальных и межнациональных группах<sup>8</sup>. Оно фокусируется на материальных, политических, эмоциональных, сексуальных и психологических условиях, возникающих из дифференциализированной социальной конституции женщин и гендерных ролей. Стоит связать это с «кибер», что означает стоять у руля, править, контролировать, и мы получаем потрясающую возможность появления феминизма у электронного кормила. Киберфеминизм мог бы представить способы связать исторические и философские практики феминизма с современными феминистскими проектами и организациями как в Сети, так и вне ее, а также с материальной жизнью и опытом женщин в интегральной схеме, полностью учитывая возрастные, расовые, классовые и экономические различия.

Если феминизм хочет соответствовать своему киберпотенциалу, он должен мутировать, чтобы не отстать от изменчивых сложностей социальных реальностей и условий жизни, меняющихся сегодня под сильнейшим воздействием, которое коммуникационные технологии и технонаука оказали на всю нашу жизнь.

Хотя отказ от определения выглядит привлекательной, антииерархической, противящейся идентификации тактикой, в действительности он играет на руку тем, кто предпочел бы своего рода сетевой квиетизм: «**Дайте паре везучих женщин компьютер вместо игрушки, и они заткнутся и перестанут ныть**». К такой позиции киберфеминисткам следует выказать предельную настороженность и критичность. Доступ к Интернету — все еще привилегия, и его никак нельзя рассматривать в

качестве универсального права (и он не обязательно полезен или желателен для каждого). Хотя обладание РС стало казаться столь же императивным, как и владение телефоном в результате блестящей маркетинговой кампании, компьютеры на самом деле — мощные орудия, способные обеспечить владельцу политическую выгоду (персональный компьютер — это политический компьютер). Если Интернет все в большей степени становится каналом, через который многие люди (в сверхразвитых странах) получают львиную долю информации, то совсем немаловажно, каким образом женщины участвуют в программировании, формировании политических установок и содержания Сети, ибо информация, передаваемая по Сети, требует контекстуализации как со стороны получателя, так и со стороны отправителя. В Интернете феминизм встречается с новой транснациональной аудиторией, которую требуется просветить относительно его истории и современного состояния в разных странах. Для многих киберфеминизм мог бы стать их точкой входа в феминистский дискурс и феминистскую активность. В Сети можно найти огромное количество информации о феминизме — и постоянно появляются новые сайты, — но следует помнить, что чем больше удастся эту информацию включить в политический контекст и увязать с практиками, активизмом и условиями повседневной жизни, тем с большей эффективностью она будет способствовать соединению и мобилизации людей<sup>9</sup>. Сильный пример подает здесь Zamir Network (т.е. «за мир»), сеть Би-би-си и телеконференций, созданная после начала гражданской войны в Югославии в 1991 г. с целью связать друг с другом через границы активистов мира в Хорватии, Сербии, Словении и Боснии через хосты на территории Германии. Суть в том, что компьютеры не просто игрушки, забавы потребителя или персональные машины удовольствия — они орудие мастера, и их значение и применение для различных слоев населения сильно различаются. Для плавания по этим каналам требуются умелые лодманы.

Киберфеминистки, конечно, хотят избежать жестоких ошибок исключительности, лесбофобии, политкорректности и расизма, которые порой закрадывались в феминистскую мысль прошлого, но знание, опыт, аналитический и стратегический потенциал феминизма, накопленный к настоящему времени, должен сыграть ключевую роль для дальнейшего развития их дела сегодня. Если их цель — создание феминистской политики в Сети и наделение женщин властью, то киберфеминисткам нужно перетолковать и транспонировать фе-

министский анализ, критику, стратегии и опыт, чтобы во всеоружии встретить новые условия, новые технологии и новые формации. (Само)определение может быть приобретаемым свойством, вырастающим из практики и меняющимся вместе с движениями желания и действия. Определение может быть текучим и утвердительным — декларацией стратегий, действий и целей. Оно может создать ключевую солидарность в деле различия — солидарности взамен единства или консенсуса — солидарности, выступающего основой для эффективного политического действия.

Киберфеминистки слишком многое ставят на карту, чтобы отойти от трудных политических диспозиций и действий из страха склок, идеологизаций и политических разногласий. Если мне больше хочется быть киберфеминистской, чем богиней, мне, черт побери, надо знать, почему, и хотеть сказать это.

### Ячейка киберфеминизма

Как бы могли киберфеминистки организовать работу по строительству феминистского политического и культурного окружения в Сети? Каковы многообразные области феминистской науки и сетевой активности, которые уже сейчас начинают оформляться в качестве киберфеминистской практики? Первый Киберфеминистский Интернационал (КИ) в Касселе служит примером феминистской организации/магии Сети.

Ответственность за организацию рабочих встреч КИ взяла на себя *Old Boys Network* (OBN) — по случаю созданная группа примерно из шести женщин — в ходе онлайн-ового совещания со всеми участниками. Благодаря онлайн-овым контактам руководства OBN и участников ко времени их личной встречи в Касселе между участниками уже было налажено сотрудничество, рабочие отношения и определено содержание предстоящих заседаний. Подвижная и разнородная группа более чем из тридцати женщин (которые вызвались сами в ответ на открытое приглашение, адресованное подписчикам *FACES listserv* [костяк составили около десятка]) — вот участники КИ.

С первого же дня этот процесс сотрудничества — рекомбинирующая форма феминистских групповых процессов, анархическая самоорганизация и сменное лидерство — продолжал развиваться среди женщин из более чем восьми стран с различным экономическим, этническим, профессиональным и

политическим багажом. Каждый день начинался со встречи участников в Гибридном пространстве для работы над различными задачами (текстами, прессой, формальностями, прощальной вечеринкой и т.д.) и организации публичной программы на день. За этим следовали три часа публичных лекций и презентаций для аудитории «Документа». Затем сложившиеся группы снова встречались, чтобы за ужином обсудить проблемы типа определения киберфеминизма, цели группы и планы на будущее. Работа распределялась согласно склонностям и опыту участников; не было ни дежурств, ни ожиданий, что все отработают равное количество часов. Гибкие расписания оставляли место для дружеского общения, импульсивных акций, мозговых штурмов и личного времени. Поддерживалась постоянная электронная связь участников с FACES listserv.

Практически вся деятельность групп была запечатлена на видео- и аудиопленках и фотографиях. Персональные компьютеры участников были установлены в открытом конференц-зале, и большинство лекций сопровождалось демонстрацией изображений с вебсайтов выступавших. Одна из участниц обучила группу установлению CU\_SeeMe\_ соединений и продолжала участвовать в обсуждении виртуально, после того как была вынуждена уехать; две молодые русские, стремившиеся принять участие в КИ в Касселе, прислали факс с дневником их незаконного путешествия из страны в страну в попытке избежать проблем с визами. Так разворачивалась любопытная игра виртуального и реального присутствия. Личные контакты переживались как значительно более интенсивные и заряжающие, чем виртуальные, создавали различные степени близости между конкретными индивидами и группами и в то же время добавляли осязаемости всякого рода различиям. Мозговые штурмы и спонтанные акции, очевидно, с большей легкостью рождались в результате личных встреч. Возможность непосредственного обмена вопросами и ответами и развернутого обсуждения по окончании лекций также способствовала более тесным и проникновенным контактам, нежели те, что обычно возможны при онлайн-общении. Самое важное, все презентации, практические занятия и обсуждения происходили в контексте напряженной дискуссии на тему феминизма, что создавало постоянное ощущение живого отношения между женщинами и технологией.

Широкое разнообразие содержания, представленного в лекциях, вебпроектах и мастерских, касалось многих живо-

трепещущих вопросов киберфеминизма: теории зримости сексуального различия в Сети; цифровые самоизображения онлайн-женщин в качестве аватар и информационных тел; анализ гендерных репрезентаций, секс-сайтов, киберсекса и фемпорно; стратегии сплава полов и гибридности для борьбы со стереотипизацией, эссенциализмом и сексистскими изображениями женщин; «**феминизм как браузер**»; опасности фетишистского желания информации и паранойя, порожденная новыми технологиями; рассеяние знания о женщинах в истории; изучение различий между программистами и хакерами женского и мужского пола; исследование стратегий феминистского электронного искусства; феминистские модели технологического образования; вопросы здоровья женщин за компьютером и обсуждение организации и поддержки феминистских сетевых проектов в разных странах<sup>10</sup>.

Главным выигрышем от кассельских дискуссий стали доверие, дружба, более глубокое понимание и терпимость к различиям; способность поддержать дискуссии по спорным и разделяющим вопросам, не доводя до раскола группы; и взаимное просвещение по проблемам женщин, включенных в технологию, а также более ясное понимание плацдарма для киберфеминистского вмешательства.

Хотя КИ и не дал результата в виде формального списка целей, акций и конкретных планов, мы достигли общего согласия относительно областей, нуждающихся в дальнейшей разработке и исследовании. Неустанной заботой остается проблема, как сделать киберфеминизм более заметным, эффективным и доступным для различных слоев женщин, использующих технологию. Среди обсуждавшихся решений были следующие: создание киберфеминистской поисковой машины, которая могла бы связать стратегические феминистские вебсайты; отчеты сетевой активности и киберорганизации женщин по каждой стране; формирование коалиций с женщинами технологами, программистами, учеными и хакерами, чтобы связать феминистские теорию, ресурсы и практику Сети с технологическими исследованиями и изобретениями; образовательные проекты (как для женщин, так и для мужчин) по технологии, программированию, программному обеспечению и оборудованию, которые ответили бы традиционным гендерным конструкциям и перекосам, встроенным в технологию; и дальнейшее исследование причин продолжающейся глобальной реструктуризации женского труда, вытекающей из всеобъемлющих изменений, которые вызваны информационной технологией.

Если киберфеминистки хотят исследовать, теоретизировать, практически осмыслять и показывать, как женщины (и другие) во всем мире реагируют на новые технологии коммуникации, технонауку и капиталистический гнет глобальных коммуникационных сетей, они должны начать с ясной формулировки политических целей и установок киберфеминизма. У киберфеминисток есть шанс по-новому сформулировать феминистскую теорию и практику, отвечающие сложным современным социальным, культурным и экономическим условиям, которые порождены глобальными технологиями. Стратегически и политически здоровое использование этих технологий может облегчить работу транснационального движения, которое ставит целью подорвать изнутри сети власти и коммуникации с помощью активистских феминистских проектов солидарности, образования, свободы, видения и сопротивления. Для эффективной работы над созданием политизированного феминистского окружения в Сети, бросающего вызов его нынешним гендерным, расовым, возрастным и классовым структурам, киберфеминистки должны опереться на исследования и стратегии авангардной феминистской истории и ее критику институционализированного патриархата. Утверждая новые возможности для женщин в Сети, киберфеминистки вместе с тем должны критиковать утопические и мифические конструкции Сети и стремиться сотрудничать с другими бунтарскими сетевыми группами, вступая с ними в действенные коалиции. Киберфеминистки должны заявить свою солидарность с транснациональными феминистскими и постколониальными инициативами и постараться использовать свой доступ к коммуникационным технологиям и электронным сетям для оказания поддержки таким инициативам.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Bassett C. With a Little Help from Our (New) Friends? // Mute. August 1997. P. 46–49.

<sup>2</sup> Страница VNS Matrix: [sysx.apana.org.au/artists/vns].

<sup>3</sup> Braidotti R. Cyberfeminism with a difference. [www.let.ruu.nl/womens\_studies/roasi/cyberfem.htm].

<sup>4</sup> Все сто антигез можно найти на Old Boys Network [http://www.obn.org].

<sup>5</sup> Braidotti R. Ibid.

<sup>6</sup> Plant S. Zeros + Ones: Digital Women + the New Technocultures. New York: Doubleday, 1997. P. 37.

<sup>7</sup> Faith Wilding and Critical Art Ensemble, Notes on the Condition of Cyberfeminism. [<http://mailer.fsu.edu/~sbarnes>].

<sup>8</sup> Использование термина «феминизм» предполагает нечто совсем иное, нежели термина «женщины», хотя, возможно, следует подумать об использовании термина «**cyberwomanism**», признающего критику расистского белого феминизма, которую столь справедливо выдвинули Одри Лорд, Элис Уокер, белл хукс и другие.

<sup>9</sup> См., например, списки тысячи феминистских или связанных с женщинами сайтов в: Penn S. The Women's Guide to The Wired World. New York: Feminist Press, 1997.

<sup>10</sup> Более подробную информацию о Первом Киберфеминистском Интернационале и тексты см. на [<http://www.obn.org>].

<sup>11</sup> Алла Митрофанова, презентация на Первом Киберфеминистском Интернационале в Касселе, сентябрь 1997.

# Указатель имен

- Абрамович М. 76  
Аверинцев С.С. 145  
Адам 364  
Адамс (Adams) П. 204, 378, 386–387, 413  
Адорно Т. 319–320, 496  
Аккарди К. 57, 58, 61–63  
Аккончи В. 72, 74, 80, 84  
Алиса 77, 460–461, 463, 468  
Альберт, принц 28  
Альберти Р. 249  
Альтюссер (Althusser) Л.П. 378, 382, 385–386, 389–391, 393–394, 402–403, 410, 413  
Альчук А.А. 5  
Ангуссола С. 248–251  
Андерсон Л. 294, 298–299, 317  
Андромеда 209–210  
Анна 448, 466  
Ансальдуа (Anzaldúa) Г. 376, 391, 525  
Антал (Antal) Ф. 224–225, 233, 258  
Анфантен Б. 40  
Апчерч С. 109  
Араки Н. 541  
Арбус Д. 100, 110, 540  
Аристотель 342  
Атила А.-Л. 553  
Аттье Д. 178
- Баадер А. 137, 533  
Банас А. 108  
Барр П. де ла 497  
Барр Э. 219–220  
Баррет (Barrett) М. 10, 13, 260, 378, 386–388, 406, 413  
Барри (Barry) Д. 146, 159–160, 193, 203, 294, 493  
Барт (Barthes) Р. 189, 200, 204, 281, 283, 296, 312, 320–321  
Батай Ж. 56  
Батлер (Butler) Д. 11, 12, 422, 439, 443–445, 468–469, 510, 515, 526, 560, 564  
Батлер (Butler) О. 357, 364, 375, 560, 564  
Бауман (Bauman) З. 488, 493  
Бахофен И.Я. 53, 56  
Башкирцева М.К. 250  
Беккафуми Я. да Понте 25  
Бекман Э. 536  
Беллур (Bellour) Р. 201, 204  
Бенглис Л. 73, 84  
Бенджамин (Benjamin) Д. 504, 525  
Бенхабиб (Benhabib) С. 445, 469, 504, 525
- Беньямин В. 192  
Берардиноне В. 81  
Бергер (Berger) Д. 151, 161  
Бергин (Burgin) В. 187, 203, 440, 484, 493  
Берден К. 80  
Бернини Л. 27  
Бертен Ж. 203  
Бертон С. 74  
Бёрд (Bird) Э. 369, 374  
Бирнбаум Д. 294, 312–313  
Блох Э. 111, 118  
Блумберг (Blumberg) Р.Л. 349, 374  
Блэнд (Bland) Л. 378, 395–396, 415  
Боадичей 267  
Бовуар С. де 93, 467, 494, 496–497, 502, 506, 509–510, 523, 526  
Богосян Э. 311  
Бодлер Ш. 120  
Бодрийяр (Baudrillard) Ж. 296, 321, 370  
Бойс Д. 533, 547  
Боккаччо Д. 248–249  
Бомпар М. 37  
Бонёр (Bonheur) Роза 19, 20, 38, 39–43, 46  
Бонёр Рэймон 40  
Бонин К. фон 542  
Бонтеку Л. 19  
Борден Л. 534  
Босс Л. 552  
Брайдотти (Braidotti) Р. 11, 13, 407–408, 416, 494, 523–524, 560–561, 563, 572  
Браун Д.Э. 174  
Браунинг (Browning) Э.Б. 259  
Бредихина Л.М. 5, 14  
Брейтвейт Э.К. 371  
Брейтлинг Г. 293  
Брейтмор Р. 104–105  
Бретвиль Ш. де 87, 108  
Брехт Б. 177  
Бронте Ш. 263–265, 283  
Бронте Э. 19, 33  
Броун (Broun) Э. 223, 258  
Буайи Л.-Л. 30  
Бурдьё (Bourdieu) П. 477, 492  
Буханан Н. 96, 108  
Бухло (Buchloh) Б. 204, 312–313, 320–321  
Бэттерсби (Battersby) К. 473–475, 492  
Бюшон М. 24

- Вазари Д. 25, 248–250  
 Вайнингер О. 120  
 Валадон С. 19, 38  
 Валанс Л. 212–214  
 Ван Гог В. 23, 26, 27, 36, 222  
 Варбург А. 225  
 Варли (Varley) Д. 357, 364, 369, 375  
 Ве Р. 79  
 Вейгель З. 291  
 Векс М. 178  
 Вержин (Vergine) Л. 68, 72, 79, 81,  
 192–195, 203–204, 553, 555  
 Вертхаймер М. 116  
 Весткоут В. 87  
 Видор К. 205, 215  
 Виже-Лебрэн Э. 19, 38, 254–256  
 Виктория, королева 28, 43  
 Виннер (Winner) Л. 369–370  
 Виноградов В. В. 5  
 Винчелси, леди 529–530  
 Виттиг (Wittig) М. 357, 376, 378, 400–401,  
 412, 415, 431, 498, 505, 515, 523–525  
 Волков Б. 5, 14  
 Волф (Wolf) Д. 272, 283  
 Вордсворт Д. 268  
 Вульф В. 19, 268–269, 285, 287, 363, 401, 403,  
 477, 527–530, 549  
  
 Габарт (Gabhart) А. 223, 258  
 Габлик (Gablík) С. 493  
 Галас Д. 451  
 Гарбо Г. 280  
 Гардинер (Gardiner) Ж. 221, 257  
 Гваттари (Guattari) Ф. 313, 443, 459–467,  
 469, 494, 496  
 Гегель Г. В. Ф. 55, 139, 310, 444, 467, 497  
 Гербер Э. 544  
 Гесиод 126  
 Гея 126  
 Гилберт (Gilbert) С. 377, 415  
 Гилфорд Д. П. 116  
 Гирландайо 25  
 Глайер М. 311  
 Гликман Г. 87  
 Гобер Р. 547  
 Гоген П. 19, 26  
 Годар Ж.-Л. 101  
 Гойкоэчеа Д. 467  
 Гоя Ф. 25  
 Голдмен Э. 103  
 Гольбейн Х. 27  
 Гомбрих Э. 45, 226, 314  
 Гордон (Gordon) Л. 373  
 Гордон (Gordon) Р. 346, 369, 374  
  
 Грант М. 251  
 Грегори (Gregory) Д. 369, 374  
 Грейбл Б. 74  
 Гринберг (Greenberg) К. 180, 184,  
 187–189, 193, 201, 203, 529, 549  
 Грир (Greer) Ж. 226, 246–247, 259, 537  
 Гриффин А. 85, 102–104, 106–107  
 Гриффин (Griffin) С. 357, 376  
 Гросс (Gross, Grosz) Э. 290, 445, 469, 524  
 Гроссман (Grossman) Р. 345, 373  
 Губар (Gubar) С. 377, 415  
 Гудон Ж. 30  
 Гуссерль (Husserl) Э. 193, 203  
 Гэллоп (Gallop) Д. 311, 320–321  
  
 Давид Ж.-Л. 18, 230, 232  
 Даллас Стелла 215–216  
 Даллас Стивен 215  
 Данбар П. Л. 380  
 Дворжак М. 219, 225  
 Дега Э. 28, 36, 38  
 Деймон Б. 82, 179  
 Декарт Р. 497  
 Делакруа Э. 20, 36  
 Делёз (Deleuze) Ж. 313, 320, 408, 442–  
 447, 458–469, 494–496, 516–517, 522  
 Делэни (Delany) С. 357, 363, 375  
 Денисова А. А. 5  
 Дерен М. 81  
 Деррида (Derrida) Ж. 47, 55, 56, 288, 295,  
 297, 313, 317, 376, 379, 386, 406–408,  
 440, 445, 453, 467, 469, 479, 492, 505  
 Джакометти А. 27  
 Джевер М. 320  
 Джеймисон (Jameson) Ф. 293–294, 302,  
 305, 307, 318–320, 328, 370, 379, 492  
 Дженкинс К. 109  
 Джентилески (Gentileschi) А. 18, 19,  
 38, 45, 477  
 Джесси 213–215  
 Джет Д. 542  
 Джойс Д. 125, 363  
 Джонас Д. 68, 72, 77, 554  
 Джонс Д. 488, 547  
 Джонс Э. 47, 51–52, 430, 433–434  
 Джонстон Д. 532, 536–537  
 Джонстон К. 399  
 Джотто ди Бондоне 25, 27  
 Дидро Д. 255  
 Дикинсон Э. 19, 33, 269  
 Димасса Д. 545  
 Дипуэлл К. 10, 14, 551  
 Дойче Р. 317  
 Донифон Т. 212–214

- Достоевский Ф.М. 98  
 Дотери К. 539  
 Дракула 97  
 Дрекслер (Drexler) Р. 156, 161  
 Дуглас (Douglas) М. 357, 376  
 Дункан К. 255  
 Духачек Д. 523  
 Дьюни Ч. 538, 540  
 Дэмиш (Damisch) Г. 197, 201, 204  
 Дюра (Duras) М. 318, 494, 497, 511, 526  
 Дюран-Руэли, торговцы 40  
 Дюрер А. 27  
 Дюшан М. 62, 478, 547  
 Ева 360  
 Жардин (Jardine) А. 144, 293, 321, 415, 443, 467, 469, 523, 525  
 Жене Ж. 55  
 Жермен С. 114  
 Жирар (Girard) Р. 145  
 Зандер (Sander) Х. 293  
 Зивердинг К. 74  
 Зонтаг (Sontag) С. 19, 61, 375  
 Ивекович Р. 523  
 Иглтон (Eagleton) Т. 276  
 Икинс Т. 31, 45  
 Ипполит 98  
 Иригарэ (Irigaray) Л. 6, 303, 310, 313—314, 320, 357, 376, 400, 417, 427, 433, 436, 440, 442—443, 445—470, 494—495, 497, 504—505, 510—511, 515, 521—526  
 Искин Р. 87, 109, 174  
 Ияпо Л. 364  
 Йенсен К.В. 530  
 Йокой Р. 98  
 Кавареро (Cavarego) А. 505, 525  
 Кагава М. 542  
 Калвино (Calvino) И. 518, 526  
 Калдер А. 27  
 Каллер (Culler) Д. 406—407, 416  
 Кало Ф. 477  
 Камуф П. 407  
 Кан М. 178  
 Кант (Kant) И. 12, 188, 193, 203, 296, 318, 437  
 Каплан (Kaplan) Карен 440, 519, 523, 526  
 Каплан Кора 259  
 Капроу А. 96  
 Караваджо М. да 19  
 Картленд Б. 280  
 Касахара Э. 543—544  
 Касс Д. 548  
 Кассат М. 20, 38  
 Кастаньо А. дель 25  
 Катфорт Р. 80  
 Кауфман (Kauffmann) А. 18, 19, 31, 38, 45, 253, 274  
 Кауфман К. 109  
 Келли (Kelly) Д. 378, 388—389, 413  
 Келли (Kelly) М. 11, 146, 157—158, 177, 180, 294, 303—304, 319, 478, 482, 491, 493, 554, 556  
 Кеннард (Kennard) Д. 406, 409, 416  
 Кеннеди Ж. 548  
 Керр С. 451  
 Кимбол (Kimball) Л. 369, 374  
 Кинг (King) К. 333—334, 363, 368—369, 372, 375—376  
 Кингдом (Kingdom) Э. 185, 202  
 Кирк 365  
 Китс Д. 62  
 Китчел Н. 77  
 Кифер А. 488, 547  
 Кларк К. 258  
 Кларк (Clark) Т.Д. 219—220, 225  
 Клаудия 110  
 Клейн Х. 325, 368  
 Клик Л. 85, 98—101, 106—107  
 Клиффорд (Clifford) Д. 368, 377  
 Кляйн И. 68, 553  
 Кнотт Р. 84  
 Кнудсен М. 532, 534  
 Ковалевская С.В. 114  
 Ковард (Coward) Р. 13, 266, 270, 283, 524  
 Козлов М. 83, 84  
 Козлофф Д. 108  
 Койпели, семья 27  
 Кокс Р. 554  
 Коллинз Д. 80  
 Кольвиц К. 19, 38  
 Конца Ф. 536  
 Коппола Э. 110  
 Корелли М. 274  
 Коро К. 19  
 Кортес Ф. 359  
 Корфиксен Л. 532, 535  
 Коттингем Л. 10, 527, 551, 553  
 Коуи (Cowie) Э. 217, 235—237, 259  
 Кошро Л.-М. 30  
 Кошут (Kosuth) Д. 180, 189, 203  
 Крауз Д. 104, 110  
 Кримс Л. 156  
 Кристева (Kristeva) Ю. 11, 12, 57, 122, 144—145, 287—288, 290—291, 296, 317, 319, 321, 338, 368, 402, 481, 492, 494, 512, 518, 525—526

- Кристо (Явачев Х.) 105  
 Кронос 126  
 Крыстухек Э. 554–555  
 Крэйк Д. 36  
 Крюгер Б. 294, 312, 315–316, 477, 545–546  
 Кукшина Е. 9  
 Кулик О.Б. 12, 553  
 Кун Т. 370  
 Кунинг В. де 20  
 Кунинг (Kooning) Э. де 156, 161  
 Курбе Г. 24, 25, 32, 36  
 Кусама Я. 68, 544  
 Кусту, семья 27  
 Кьеркегор С. 120  
 Кьюби Л.С. 114  
 Кэмпбел-Кеслар В. 109  
 Кэррол (Carroll) Д. 479, 492  
 Кэррол (Carroll) Л. 460–461, 468–469  
  
 Лабовитц Л. 84  
 Лавер (Laver) Д. 230–231, 259  
 Лавлес А. 565  
 Лайон Д. 492  
 Лакан (Lacan) Ж. 47, 52, 132, 138, 160,  
 284, 289, 297, 304, 312, 317, 320, 325,  
 340, 378, 385–386, 394, 403, 406, 413,  
 422–430, 433, 436–437, 439–441, 445  
 Ландсеер Э. 28, 40  
 Ла Рокка К. 57, 62, 65, 77, 552  
 Лауретис (Lauretis) Т. де 8, 14, 373, 378, 412–  
 416, 505, 507, 514–515, 524  
 Ле-Ва Б. 72  
 Левайн Ш. 294, 312, 314, 321  
 Левенфельд М. 113  
 Левертов Д. 287  
 Левинас Э. 467  
 Леви-Стросс К. 145, 236, 295, 376, 400  
 Лейк С. 75  
 Лейси С. 85, 87, 95–102, 104–107, 109, 174  
 Лейстер Ю. 243–244  
 Лемуан-Луччони Э. 321  
 Ленд П. 553  
 Лестер Д. 109  
 Ливис Ф.Р. 273  
 Лим Л. 369  
 Лиотар (Lyotard) Ж.-Ф. 294, 300, 302,  
 304–305, 307, 318–320, 408, 479, 492  
 Липпард (Lippard) Л. 10, 14, 67, 84, 109,  
 153, 161, 162, 175, 177, 551, 553–555  
 Липпи Ф. 25  
 Лисипп 24  
 Лиспектор (Lispector) К. 447–448, 466, 469  
 Ловит У. 319  
 Локнер Г. 203  
 Лолер Л. 294, 312, 314  
 ван Лоосы, семья 27  
  
 Лорд (Lorde) О. 357–358, 376, 380, 505,  
 525, 573  
 Лоу (Lowe) Л. 368, 372  
 Лоуренс Д.Г. 273, 305  
 Льют 213–214, 216  
 Лэнея 365  
 Люти У. 74  
  
 Майджер М. 517, 526  
 Майерс Р. 78  
 Майлер Д. 369  
 Майнхоф У. 137, 532–534  
 Макинтайр (McIntyre) В. 357,  
 364–365, 375  
 Маккарти П. 96  
 Маккефри (McCaffrey) Э. 362, 375  
 Маккиннон (MacKinnon) К. 336–337,  
 372–373, 401, 403  
 Мако К. 548  
 Малви (Mulvey) Л. 161, 205, 281, 283,  
 294, 303, 414  
 Малинче 359–361  
 Малларме С. 49, 56  
 Мали Д. 451  
 Мане Э. 18, 38, 240, 305  
 Манн Э. 215  
 Мантенья А. 25  
 Марен (Marin) Л. 316  
 Марисоль 77  
 Мария, дева 269  
 Мария Французская 19  
 Мария-Антуанетта, королева 254, 256  
 Марк Ф. 321  
 Маркс (Marx) К. 272, 302, 318, 342, 413,  
 498  
 Марле Ж.-А. 31  
 Марч П. 535  
 Матильда, принцесса 28  
 Матисс А. 20  
 Мейлер Н. 280, 537  
 Мейсоу А. 113  
 Мендиета А. 6, 81, 554  
 Мериан М.С. 244  
 Мерло-Понти М. 468  
 Мерц М. 57, 58, 60, 62, 66  
 Мессажер А. 75, 77  
 Метц (Metz) К. 316, 321  
 Мещер Д. 87  
 Мид М. 111, 117–119  
 Мика Н. 41–42  
 Микеланджело Б. 20, 23, 25, 37, 222,  
 249, 268  
 Милич К. 9, 12  
 Миллет (Millet) К. 45, 88, 237, 259, 537  
 Милль (Mill) Д.С. 16–17, 23, 45

- Минден Ш. 414  
 Митрофанова А.Д. 13, 573  
 Митчел (Mitchell) Д. 291, 293, 317, 372, 387, 413, 440–441  
 Могоул С. 84, 109  
 Модерзон-Беккер П. 38  
 Модлески (Modleski) Т. 407, 416  
 Мозер М. 253  
 Мольер Ж.-Б. 9  
 Моне К. 20, 25  
 Монрелэ (Montrelay) М. 14, 297, 303, 317  
 Монро М. 314  
 Монсейес В. 79, 178  
 Монтано Л. 451  
 Морага (Moraga) Ч. 359–360, 376, 391, 525  
 Моризо Б. 18, 19, 20, 38, 240, 250  
 Моррис Р. 190  
 Моррисон (Morrison) Т. 371, 505  
 Моханти (Mohanty) Ч. 372, 505, 525  
 Мунски М. 178  
 Мураро (Muraro) Л. 468, 505, 525  
 Мурмен Ш. 68  
 Муру Т. 78, 79  
 Мэчери (Macherey) П. 229, 258  
  
 Нагашима Ю. 541  
 Найэбо И. 536  
 Нана 101  
 Наполеон III 28  
 Наталия ЛЛ 72  
 Науман Б. 72  
 Невельсон (Nevelson) Л. 19, 38, 43, 46, 77  
 Негджуди С. 532, 543–544  
 Негрин (Negrin) Л. 485, 493  
 Немзер С. 89, 259  
 Нин А. 19  
 Ниссен В. 536  
 Ницше (Nietzsche) Ф. 55, 111, 119, 124, 439–441, 443–444, 459, 467–468, 470, 497–498, 517–518, 522  
 Нич Г. 79, 84, 97  
 Новелис Д. де 526  
 Нольден-Розенбах У. 76  
 Ноулес Э. 554  
 Нохлин (Nochlin) Л. 10, 15, 89, 239–242, 246–247, 259, 492  
 Ньютон (Newton) Э. 440  
  
 Обрист Х.У. 552, 554  
 О'Грейди Л. 538–539  
 О'Киф Д. 19, 77, 267  
 Олденбург К. 73, 547  
 Олив 36  
 Ольковски (Olkowski) Д. 442, 495  
 Онг (Ong) А. 361, 373–374  
  
 Онг (Ong) У. 376, 415  
 О'Нил Б. 87  
 О'Нил С. 412  
 Оно Й. 77  
 Оппенгейм Д. 72, 80, 83  
 Оржел С. 95  
 Орка 364  
 Орлан 557–558  
 Ортис Р. 96  
 Орум Т. 551  
 Осборн Э.М. 37  
 Остин Д. 19, 268  
 Оуэнс К. 11, 14, 294  
  
 Пайпер Э. 75–76, 532, 538–540  
 Пакус С. 79  
 Пане Д. 6, 80–81, 150–152, 193–194, 552, 554  
 Папич З. 523  
 Паркер Д. 557  
 Паркер (Parker) Р. 223, 226, 258–259, 472, 492–493  
 Паттерсон С. 533  
 Паулсен И.-Л. 536  
 Певзнер (Pevsner) Н. 27, 30, 45  
 Пеннебейкер Д.А. 537  
 Перл 214–216  
 Перниола М. 321  
 Персей 209  
 Петерсон Д.Д. 245–246  
 Печольд Ф. 78, 84  
 Печески (Petchesky) Р. 350, 375  
 Пиаже Ж. 28  
 Пизани В. 79  
 Пикассо П. 20, 25–26, 27, 37  
 Пикассо Р. 26  
 Пинделл Х. 532, 538, 540  
 Пирс Ч. 401  
 Плант (Plant) С. 561, 564, 572  
 Плат С. 19  
 Платон (Plato) 55, 126, 144–145, 456–458  
 Плесси (Plessis) Р. дю 286, 293  
 Плиний 24  
 Поллок (Pollock) Г. 186, 203, 217, 258, 472, 485, 492–493  
 Поллок Д. 23, 184  
 Портер Э. 321  
 Поттер С. 319  
 Пресли Э. 535  
 Принс Р. 312  
 Пропп В. 205, 210–211  
 Пуссен (Poussin) Н. 25, 316  
  
 Рабито Д. 77  
 Раду Дракул 365

- Райли Б. 19  
 Рамерас Я. 538  
 Расс (Russ) Д. 357, 363, 369, 375, 377, 492  
 Рафаэль С. 23, 27  
 Рахмани А. 95  
 Редон О. 19  
 Рейвен (Raven) А. 87, 109, 146  
 Рейнер И. 68  
 Рейнольдс Д. 251  
 Рекула Х. 555  
 Рембрандт Х. ван Р. 20, 37, 232, 274  
 Ренуар Ж. 305  
 Ренуар О. 20  
 Репин И. Е. 32  
 Ривьер Д. 380, 422, 427–428, 430–435, 440–441  
 Ригль А. 219, 225  
 Рид Л. 535  
 Риис Я. 309  
 Рикёр (Ricoeur) П. 295–296, 316, 321  
 Рильке Р.-М. 305  
 Рингольд Ф. 77  
 Рихтер Г. 533  
 Рич (Rich) Э. 293, 357, 376, 502, 524  
 Ричардсон (Richardson) И. 482, 493  
 Робб-Грийе А. 58  
 Робер Г. 255  
 Робинсон Б. 109  
 Роботти А. 178  
 Робусти М. 38  
 Розенбах (Rosenbach) У. 178–179, 194–195, 203  
 Розенберг Г. 94  
 Розенберг Э. 547  
 Рослер (Rosler) М. 10, 85, 158–159, 294, 300–303, 309–310, 312, 318, 320–321, 532, 546  
 Росси П. де 250  
 Рот Х. 87  
 Роуз (Rose) Ж. 317, 413, 436–437, 440–441, 481, 492  
 Рубенс П.-П. 33  
 Руби Х.М. 109  
 Рузвельт Т. 111, 120  
 Руссо (Russo) М. 412, 415, 440  
 Рэчел 362  
 Сазерленд-Харрис Э. 242–243, 246, 249, 254  
 Саид (Said) Э. 318, 372  
 Сайман Д. 83  
 Самарас Л. 74  
 Самсом М. 71  
 Санд Ж. 19, 42, 473  
 Сандовал (Sandoval) Ч. 322, 332–334, 357, 368, 371  
 Сансовино А. 25  
 Сапфо (Сафо) 19, 267  
 Сартр Ж.-П. 526  
 Сафуан М. 441  
 Сезанн П. 20, 26  
 Семмель Д. 178  
 Сёра Ж. 30  
 Сигел С. 109  
 Сиксу (Sixou) Э. 6, 47, 56, 288, 303, 315, 321, 505, 524–526  
 Силаги Л. 109  
 Силверман (Silverman) К. 378, 402, 415  
 Скалл Э. 548  
 Скотт (Scott) Д. 503–504, 524, 526  
 Скотт (Scott) П.Б. 371, 391, 525  
 Скотт Р. 211  
 Смит (Smith) Б. 96, 371, 391, 414, 505, 525  
 Смит (Smith) П. 202, 319–320, 525  
 Смит Э. 268–269  
 Снайдер Н. 369  
 Сосо-Бозетти А. 11, 57  
 Соммервилл М. 114  
 Софулис (София) З. 325, 342, 365, 368–369, 371  
 Спелман (Spelman) Э.В. 506, 526  
 Сперо Н. 178  
 Спивак (Spivak) Г. 376, 415, 440, 469, 505, 525  
 Спиноза Б. 144, 518  
 Спок 365  
 Спринкл А. 451, 555  
 Спэрроу У. 245  
 Стайлз К. 551  
 Стайн Г. 19, 287  
 Старджон Н. 371  
 Стасюлевич М.М. 9  
 Стейн Д. 84  
 Стел Ф. 547  
 Стендаль А. 274  
 Стерлинг (Sterling) Ч. 230–231, 259  
 Стертивант 547–548  
 Стивенс (Stevens) М. 174  
 Стоддарт Р. 212–213  
 Стравинский И.Ф. 305  
 Стрейзанд Б. 548  
 Стриндберг А. 119–120  
 Стрит Джеймс М. 102, 110  
 Стэйси (Stacey) Д. 369, 374  
 Стэн Я. 20  
 Сурбаран Ф. 25  
 Тача А. 77  
 Типтри (Tiptree) Д. 357, 363, 375  
 Тойбер-Арп С. 19

- Тойнби А. 295  
 Томас К. 540  
 Томпсон (Tompson) П. 36, 46  
 Торренс П. 113  
 Триллинг Д. 537  
 Тристиан Ф. 130  
 Труайон К. 40  
 Тулуз-Лотрек А. 26, 36  
 Тургенев И. С. 9  
 Тэн И. 24  
 Уайет Д. 27  
 Уайлдинг (Wilding) Ф. 13, 108–109, 560, 573  
 Уайт (White) С. 39–40, 45–46  
 Уайт (White) Харрисон 39–40, 45–46  
 Уайт (White) Хейден 316, 319, 412  
 Уатт (Watt) Я. 473, 492  
 Уид Э. 441  
 Уилке Х. 73, 79, 81, 151–152, 543, 554  
 Уилкстрем Э. 541  
 Уилсон К. 245–246  
 Уилсон М. 75, 77, 78, 110  
 Уилсон Э. 552  
 Уильямс (Williams) Р. 261, 283  
 Уильямс С. 545  
 Уинзор Д. 153–154  
 Уинтерсон (Winterson) Ж. 477, 492  
 Уитфорд (Whitford) М. 445, 467, 470  
 Уокер К. 177  
 Уокер (Walker) Э. 371, 505, 573  
 Уолвертон Т. 155–156  
 Уоллен (Wollen) П. 181, 183, 202  
 Уолтон (Walton) С. 440  
 Уолш П. С. 45  
 Уорхол Э. 20, 488, 547–548  
 Уранос 126  
 Уэаринг Д. 540–541, 553  
 Уэгман У. 74  
 Уэстон Н. 314, 321  
 Уэстон Э. 314  
 Фаерстоун С. 88  
 Файнингер А. 321  
 Фелман (Felman) Ш. 481, 492  
 Фелски (Felski) Р. 10–11, 146, 471, 492  
 Фельдман Г. П. 72  
 Ференци Ш. 431–433  
 Фернандес-Келли (Fernandez-Kelly) П. 369, 373, 375  
 Феттерлей Д. 415  
 Финли К. 451  
 Фишер К. 82  
 Флакс (Flax) Д. 372, 504, 525  
 Флетчер Э. 319  
 Флиттерман-Льюис (Flitterman Lewis) С. 146, 193, 203, 294, 493  
 Флобер Г. 115, 140, 305  
 Фогель (Vogel) Л. 245, 259  
 Фонда Д. 280  
 Фонтана Л. 38  
 Фрагонар О. 19  
 Франкастель П. 45  
 Франкблен К. 14, 70, 553, 555  
 Франкенталер Х. 19, 20, 233  
 Франкенштейн 97  
 Фреге Г. 453  
 Фрейд (Freud) З. 47, 51–52, 56, 117, 125, 131–132, 139, 144, 205, 207–211, 216, 310–311, 340, 378, 395, 398, 402–403, 407, 425, 439–440, 454–455, 497–498, 519, 531  
 Фрейтас И. де 57, 59, 62, 63–64, 81  
 Фрид (Fried) М. 189–190, 203  
 Фридан (Friedan) Б. 35, 41, 46, 536  
 Фуке (Fouque) А. 511, 526  
 Фуко (Foucault) М. 180, 192, 202–204, 296, 305, 313, 320, 324, 328, 342, 373, 378, 381, 393–398, 400, 402–403, 407–408, 412, 414, 441, 445, 479, 492, 496, 504, 507, 524, 526  
 Хаджиниколо Н. 228, 232–233  
 Хаджук Г. 109  
 Хайдеггер М. 306, 317, 319–320, 467  
 Хайуотер Д. 174  
 Халед Л. 203  
 Халл (Hull) Г. 371, 391, 525  
 Хальбертсма М. 11, 175  
 Хаммонд (Hammond) Х. 153, 174  
 Хантер (Hunter) С. 182, 185, 202  
 Харауэй (Haraway) Д. 11, 13, 14, 322, 375, 494, 505, 521, 526, 560, 564  
 Хардинг (Harding) С. 369, 372, 413–414, 505, 508, 524, 526  
 Хартман (Hartman) Х. 217, 238, 257, 259, 374  
 Хартсок (Hartsock) Н. 369, 372, 524  
 Хедегус К. 537  
 Хейер П. 75  
 Хелен 215  
 Хелстоун К. 263–264  
 Хендрикс Д. 536  
 Хепуорт Б. 19, 38  
 Херинг К. 547  
 Хершман Л. 85, 104–107, 110  
 Хилл А. 540  
 Хирабаяши К. 544  
 Хирст (Hirst) П. 185, 202  
 Хит (Heath) С. 204, 317, 320–321, 413–415, 434, 440–441

- Хичкок А. 305  
 Хогнес Р. 369  
 Ходовецкий Д. 31  
 Хокни Д. 488  
 Холлуэй (Hallway) У. 378, 396–399, 415  
 Хольцер Д. 312  
 Хоркхаймер М. 319–320  
 Хорн Р. 81  
 Хрисанова С.Ф. 5  
 Хукс (Hooks; белл хукс; bell hooks) Б. 371, 413, 441, 505, 525, 573  
 Хэрмон Л. 114  
  
 Цинкер Й. 407  
 Цоффани И. 31, 252–253  
  
 Чайлд Д. 158  
 Чантер (Chanter) Т. 446, 467, 469  
 Челант (Celant) Ж. 192, 203  
 Чернышова О.Ю. 7  
 Чикаго (Chicago) Д. 59, 69, 82, 85, 86–89, 94–96, 174, 177, 260, 267–270, 543  
 Чимабуэ 25  
 Чодороу Н. 290  
 Чэдвик (Chadwick) У. 84, 492  
  
 Шапиро (Scharpiro) Мейер 219–220, 257  
 Шапиро Мириам 69, 85, 86, 88–89, 94, 97  
 Шарден Ж. 20, 251  
 Шарпантье К. 230  
 Шварцкоглер (Schwarzkogler) Р. 191, 203  
 Шекспир У. 527–529  
 Шерк Б. 96  
 Шерман С. 314–315, 321, 520, 526  
 Шерон Э. 38  
 Шефер (Schefer) Д.-Л. 184, 202  
 Шиле Э. 321  
 Шнабель Д. 488  
 Шнееман К. 6, 68, 73, 83, 84, 96, 450–451, 534, 552, 555, 557  
 Шор Ш. 109  
 Шоултер (Showalter) Э. 271, 283, 405–407, 415–416, 525  
 Шоутен Л. 179  
 Штейнбах С. фон 38  
  
 Эванс У. 314, 321  
 Эдвардс П. 368, 370  
 Эдельман (Edelman) Б. 185–186, 202  
 Эдельсон М.Б. 77, 82, 83, 94, 178  
 Экер (Ecker) Г. 14, 284  
 Эко У. 402  
 Экспорт В. 6, 11, 57, 111, 178, 451, 532, 534, 552, 555  
 Элеонора Аквитанская 268  
 Элиот Д. 19  
  
 Эллис (Ellis) С. 34–35, 46  
 Эллман (Ellmann) М. 19, 45, 492  
 Энгельс (Engels) Ф. 318, 413  
 Энтин Э. 75, 78, 95, 105–106  
 Энтони Д. 543  
 Энтони С.Б. 267  
 Эплл Д. 75, 84, 110  
 Эпстейн Б. 369, 371  
 Эриксон Э. 109  
 Эрхарт В. 109  
 Эскофьер Д. 369  
 Эстес М. 109  
  
 Юдель ман Н. 109  
 Юинг Л. 78  
 Юм (Hume) Д. 468–469  
 Юстесен К. 552, 555  
  
 Якобсон Р. 382  
 Ямамото Л. 545–546  
 Янсон Х.В. 226  
 Янсон Э.Ф. 226  
 Яхве 428  
  
 Abrams М.Н. 45  
 Aronowitz S. 318  
 Athanasiou Т. 370  
 Atkinson J. 374  
  
 Baker E. 15, 161, 259  
 Balbus I.D. 318  
 Bambara Т.С. 371  
 Bann S. 145  
 Barrows A. 145  
 Bassett C. 572  
 Battcock G. 203  
 Beck E.T. 372  
 Becker H. 110  
 Beitchman P. 370  
 Belsey C. 413  
 Bennett T. 492  
 Bernard J.H. 203  
 Bissell R.W. 45  
 Bleier R. 369  
 Blumenkranz B. 145  
 Bono P. 523  
 Bouchard D.F. 319  
 Boundas C.V. 469  
 Boundas K. 495  
 Bovit L. 374  
 Brand P. 471, 491  
 Brewster B. 316  
 Britton C. 316  
 Brown B. 204  
 Bruce E. 414  
 Brunt R. 260

- Buchanan I. 442  
 Bulkin E. 414  
 Bürger P. 492–493  
 Burke C. 376, 469  
 Burnham J. 174  
 Burr S.G. 374  
 Busch L. 374  
 Butler-Evans E. 371  
  
 Caws M.A. 317  
 Caws P. 317  
 Christian B. 376  
 Clark C. 414  
 Clayton E. 258  
 Clement C. 47  
 Cloward R. 374  
 Colebrook C. 442  
 Colin C. 370  
 Collier J.F. 413  
 Collins P.H. 374, 413  
 Comer L. 257  
 Conley T. 469  
 Cornell D. 525  
 Cornford F.M. 144  
 Cornick V. 259  
 Courtivron I. de 318, 376  
 Cowan R.S. 369  
 Crimp D. 319, 321  
 Crossman I. 316  
  
 Daston L. 377  
 Davis A. 413  
 Defoe D. 492  
 Desanti D. 145  
 Doane M.A. 414, 440  
 Donald J. 440  
 DuBois P. 377  
 Duchen C. 376, 523–524  
  
 Ehrenreich B. 373–374  
 Eisenstein H. 293, 524  
 Ellis J. 524  
 Enington S. 373–374  
 Enloe C. 375  
 Enriquez M. 145  
 Evans M. 376  
  
 Fausto-Sterling A. 369  
 Fielding H. 492  
 Fisher D. 376  
 Fisher E. 46  
 Fisher N. 318  
 Flores F. 370  
 Flynn E.A. 415–416  
 Foss P. 370  
 Foster H. 294, 319, 321  
  
 Fottin N.E. 492  
 Fraser K. 370  
 Fried B. 369  
 Frueh J. 146  
 Fuentes A. 373  
 Fuss D. 445, 469, 524  
  
 Gates H.L. 376  
 Giddings P. 376  
 Gill G.C. 469  
 Gora T. 144  
 Gorsen P. 293  
 Gould S.J. 369  
 Gregory P. 145  
 Grewal I. 526  
 Guhl E. 45, 258  
 Guzzetti A. 316  
  
 Haas V. 373, 375  
 Habberjam B. 469  
 Haber B.K. 374  
 Hacker S. 374–375  
 Hans M.-F. 320  
 Henilin M.S. 369  
 Henriques J. 415  
 Hermesen J. 524  
 Hertzberg A. 145  
 Hess T. 15, 161, 259  
 Hintikka M. 372, 524  
 Hirsch M. 526  
 Hogness E.R. 373  
 Houdebine A.M. 145  
 Hrdy S.B. 375  
 Hubbard R. 369  
 Hull R.F.C. 144  
 Hunt A. 257  
 Hurley R. 412, 441, 469  
 Huysens A. 317  
  
 Jacobus M. 283  
 Jaggard A. 372  
 Jones A. 15, 146, 323  
 Jung K.G. 144  
 Juno A. 450, 469  
  
 Kahn D. 376  
 Kamin L. 369  
 Kann M. 375  
 Kaufman W. 441, 470  
 Kaufmann D. 526  
 Kelbley C.A. 316  
 Keller E.F. 369, 375, 413, 526  
 Kemp S. 523  
 Keohane N.O. 526  
 Key M.R. 145  
 Kingston M.J. 376

- Klumpke A. 46  
 Knorr-Cetina K.D. 370  
 Kofman S. 318, 439  
 Korsmeyer C. 471, 491  
 Kramarae C. 376  
 Kris E. 45  
 Krupnick M. 415, 440  
 Kuntzel T. 203  
 Kurz O. 45  
  
 Lacy W. 374  
 Lakoff R. 145  
 Lane H.R. 469  
 Lange B.-P. 368  
 Langer C. 146  
 Lapouge G. 320  
 Latour B. 370, 374  
 Leibniz G.W. 469  
 Lenin V.I. 413  
 Lenning A. van 524  
 Lerner G. 376  
 Lester M. 469  
 LeVay D. 376  
 Levidov L. 369  
 Lewontin R.C. 369  
  
 Macciocchi M.A. 145  
 Magli P. 416  
 Manheim R. 144  
 Mann R. 202  
 Marcus G.E. 368, 377  
 Marcuse H. 370  
 Marincola P. 321  
 Markoff J. 375  
 Marks E. 318, 376  
 Martin A. 469  
 Mattelart M. 145  
 McKee S. 375  
 Menke A. 523  
 Merchant C. 370  
 Metteer M. 145  
 Miller N.K. 416, 524–525  
 Minh-ha T.T. 371, 505, 525  
 Mitterand F. 376, 524  
 Moi T. 445, 469, 492  
 Moran B.K. 259  
 Morgan R. 377  
 Mulhern F. 258  
 Mulkay M. 370  
  
 Nabakowski G. 293  
 Nash J. 373, 375  
 Nash R. 375  
 Neumaier D. 376  
 Newton J. 413  
 Nicholson L. 323, 469  
  
 Nussbaum K. 374  
 Nye A. 452, 470  
  
 Oakley A. 372  
 O'Brien V. 372  
 D'Onofrio-Flores P. 373  
 Ortner S.B. 412–413  
  
 Park K. 377  
 Parnet C. 463, 469  
 Parveen A. 317  
 Pattington A. 492  
 Patton P. 370  
 Penn S. 573  
 Perloff M. 370  
 Perucci C. 373, 375  
 Pfafflin S.M. 373  
 Piven F.F. 374  
 Pontiero G. 469  
 Poovey M. 414  
 Porter C. 439, 469  
 Pratt M.B. 414  
 Preston D. 375  
 Puech H.C. 145  
  
 Quintanales M. 414  
  
 Rapp R. 524  
 Reagan R. 374  
 Reagan B. 371  
 Reckitt H. 57, 67  
 Reiter R. 413  
 Reskin B.F. 374  
 Richardson S. 492  
 Rieff P. 320  
 Robinson H. 146, 260, 492  
 Root D. 493  
 Rosaldo M.Z. 413  
 Rose H. 372  
 Rose S. 369, 374  
 Rosenfelt D. 413  
 Rossiter M. 375  
 Rossum-Guyon F. van 321  
 Rothschild J. 369  
 Roudiez L.S. 144, 145  
 Rowan C. 260  
 Rubin G. 412, 524  
 Russell J. 376  
 Russo A. 525  
  
 Sachs C. 374  
 Schiebinger L. 375  
 Schor N. 445, 470, 524–525  
 Schusterman R. 493  
 Schweickart P.P. 415–416  
 Seem M. 469  
 Shaw M. 492  
 Sheridan Smith A.M. 204

Sherman J. 372  
Shroder M.Z. 45  
Siegel L. 375  
Singerman H. 493  
Sklar H. 374  
Smith D. 372  
Soboul A. 145  
Solomon-Godeau A. 7  
Spender D. 412  
Spitz R. 144  
Stalin J. 413  
Stallard K. 374  
Stanton D. 525  
Strachey J. 320  
Stuby A.M. 368  
Suleiman S. 316  
Sussman V. 377  
Syberberg H.-J. 319  
  
Tomlinson H. 469  
Torres L. 525  
Traweck S. 369  
Treichler P. 373, 376  
Tuchman G. 492  
  
Urwin C. 415  
Uzanne O. 258  
  
Vachon M. 258  
Vale V. 450, 469

Vance C. 440  
Venet B. 203  
Venn C. 415  
  
Waal F. de 370  
Waddell M. 492  
Walkerdine V. 415  
Wall G. 258  
Waller M. 145  
Wallis B. 180  
Wandor M. 492  
Warren M.A. 414  
Weinstock J. 319  
Weizenbaum J. 369  
Welford J.N. 377  
Whitehead H. 412–413  
Wilfred D. 374  
Williams A. 316  
Winnicott D.W. 144  
Winograd T. 370  
Wittkower M. 259  
Wittkower R. 259  
Woolgar S. 370  
Wright E. 524  
Wright S. 373  
  
Young R.M. 369–370  
Yoxen E. 373  
  
Zimmerman J. 370

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие.</b> <i>Л.Бредихина</i> . . . . .	5
<b>Линда Нохлин.</b> Почему не было великих художниц? <i>Пер. А.Матвеевой</i> . . . . .	15
<b>Элен Сиксу.</b> Выходы. <i>Пер. А.Гараджи</i> . . . . .	47
<b>Аннамари Созо-Боэтти.</b> Способность отрицания как практика женского искусства. <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	57
<b>Люси Липпард.</b> Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт. <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	67
<b>Марта Рослер.</b> Личное и общественное: феминистское искусство в Калифорнии. <i>Пер. Л.Царевой</i> . . . . .	85
<b>Вали Экспорт.</b> Женщина и креативность. Размышления на тему. <i>Пер. Е.Малаховой</i> . . . . .	111
<b>Юлия Кристева.</b> Время женщин. <i>Пер. И.Борисовой</i> . . . . .	122
<b>Джудит Барри и Сэнди Флиттерман-Льюис.</b> Текстуальные стратегии: политика художественного производства. <i>Пер. А.Матвеевой</i> . . . . .	146
<b>Люси Липпард.</b> Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг. <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	162
<b>Марлите Хальбертсма.</b> Феминистское искусство. Введение. <i>Пер. Е.Малаховой</i> . . . . .	175
<b>Мэри Келли.</b> Пересматривая модернистскую критику. <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	180
<b>Лора Малви.</b> Размышление о статье «Визуальное удовольствие и нарративное кино», навеянное фильмом Кинга Видора «Дуэль на солнце» (1946). <i>Пер. Н.Цыркун</i> . . . . .	205
<b>Гризельда Поллок.</b> Видение, голос и власть: Феминистская история искусства и марксизм. <i>Пер. И.Борисовой</i> . . . . .	217
<b>Мишель Баррет.</b> Феминизм и определение культурной политики. <i>Пер. И.Борисовой</i> . . . . .	260
<b>Гизела Экер.</b> Введение. <i>Пер. И.Борисовой</i> . . . . .	284

<b>Крэйг Оуэнс.</b> Дискурс других: феминистки и постмодернизм. <i>Пер. А.Гараджи</i> . . . . .	294
<b>Донна Харауэй.</b> Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. <i>Пер. А.Гараджи</i> . . . . .	322
<b>Тереза де Лауретис.</b> Технология гендера. <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	378
<b>Люси Иригарэ.</b> Как нам создавать свою красоту? <i>Пер. Н.Мальхиной</i> . . . . .	417
<b>Джудит Батлер.</b> Лакан, Ривьер и стратегии маскарада. <i>Пер. А.Гараджи</i> . . . . .	422
<b>Доротeya Ольковски.</b> Тело, знание и становление-женщиной: морфо-логика Делёза и Иригарэ. <i>Пер. А.Гараджи</i> . . . . .	442
<b>Рита Фелски.</b> Почему феминизму не нужна эстетика и почему он не может игнорировать эстетику. <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	471
<b>Рози Брайдогги.</b> Сексуальное различие как номадический политический проект. <i>Пер. А.Митрофановой, Е.Стариковой</i> . . . . .	495
<b>Лора Коттингем.</b> Сокрушающая препятствия. <i>Пер. А.Малаховой</i> . . . . .	528
<b>Кэти Дипуэлл.</b> Дерзкие, нет? <i>Пер. А.Патрикеева</i> . . . . .	552
<b>Фэйт Уайлдинг.</b> Каково место феминизма в киберфеминизме? <i>Пер. А.Гараджи</i> . . . . .	561

## ОБ АВТОРАХ

Составители благодарят авторов и их издателей за разрешение перевести и издать их работы на русском языке.

Профессор Линда Нохлин — преподает современное искусство в Институте изобразительных искусств Нью-Йорка (Institute of Fine Arts), США.

Элен Сиксу — директор Научно-исследовательского центра женских исследований, Paris VIII University, Франция.

Аннамари Созо-Бозетти — куратор, критик и историк искусства, проживает в Париже.

Люси Липпард — критик и куратор, проживает в Галистео, штат Нью-Мексико, США.

Профессор Марта Рослер — художник, работает в SUNY (State University of New York), США.

Профессор Вали Экспорт — художник, директор Kunsthochschule für Medien, Кельн, Германия.

Юлия Кристева — профессор лингвистики в Paris VII University, Франция.

Марлите Хальбертсма — преподаватель факультета истории и культурологии, Erasmus Universiteit Rotterdam, Нидерланды.

Сэнди Флиттерман-Льюис — профессор английского языка в SUNY, Нью-Йорк.

Джудит Барри — художник, живет в Нью-Йорке, США.

Профессор Мэри Келли — художник, работает в Калифорнийском университете, Лос-Анджелес, США.

Профессор Лора Малви — работает на факультете кино и средств массовой информации, Лондонский университет, Великобритания. Разрешение на публикацию дано издательством Palgrave/ MacMillan, Бэзингсток, Великобритания.

Гризелда Поллок — директор Art and Humanity Research Board (АНРВ), Centre for Cultural Analysis, Theory and History (CentreCATH), профессор социальной и критической истории искусства, Лидский университет, Великобритания.

Профессор Мишель Баррет — работает в Школе английского языка и драмы, Queen Mary's College, Лондонский университет, Великобритания.

Профессор Гизела Экер — преподаватель Падерборнского университета, Германия.

Крейг Оуэнс — критик, преподаватель, куратор, ум. 1990. Составители благодарят его наследников за разрешение на воспроизведение его текста.

Профессор Донна Харауэй — работает на кафедре истории сознания, Калифорнийский университет, Санта-Крус, США.

Профессор Тереза де Лауретис — работает на кафедре истории сознания, Калифорнийский университет, Санта-Крус, США. Разрешение на публикацию дано издательством Indiana University Press.

Профессор Люси Иригарэ — директор отдела философских исследований, Centre National de la Recherche Scientifique, Париж, Франция. Разрешение на публикацию дано издательством Grasset & Fasquelle.

Джудит Батлер — профессор риторики и сравнительного литературоведения на кафедре риторики Калифорнийского университета, Беркли, США. Разрешение на публикацию дано издательством CRCpress.

Профессор Доротей Ольковски — работает на кафедре философии Университета Колорадо, Колорадо-Спрингс, США.

Профессор Рита Фелски — работает на кафедре английского языка Университета Виргинии, США.

Профессор Рози Брайдотти — директор центра женских исследований в Утрехтском университете, Нидерланды. Разрешение на публикацию дано издательством Columbia University Press.

Лора Коггингем — куратор, критик, историк искусства, проживает в Нью-Йорке.

Кэти Дипуэлл — редактор журнала «n.paradoxa: international feminist art journal», проживает в Лондоне.

Фэйт Уайлдинг — художник, писательница, преподает перформанс в School of Art Institute, Чикаго, США. Член-основатель киберфеминистского коллектива «subRosa».

**Гендерная теория и искусство  
Антология: 1970–2000**

Редактор *Л.Ю. Пантина*  
Художественный редактор *А.К. Сорокин*  
Художественное оформление *А.В. Кубанов*  
Компьютерная верстка *В.Г. Верхозин*

Л.Р. № 066009 от 22.07.1998. Подписано в печать 03.08.2005  
Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Усл.-печ. л. 37,0. Тираж 2000 экз. Заказ № 5150

Издательство «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН)  
117393, Москва, ул. Профсоюзная, д. 82. Тел. 334-81-87 (дирекция);  
Тел./Факс 334-82-42 (отдел реализации)

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

1. **Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации. Сост. Алла Кирилина**  
*Издательство «Языки славянской культуры»*
2. **Розалинда Краусс. Холостяки**  
*Издательство «Прогресс-Традиция»*
3. **Дженис Рэдуэй. Читая любовные романы: Женщины, патриархат и популярное чтение**  
*Издательство «Прогресс-Традиция»*
4. **Торил Мой. Политика сексуальности/текстуальности: Феминистская литературная теория**  
*Издательство «Прогресс-Традиция»*
5. **Мария Гимбутас. Цивилизация Великой Богини**  
*Издательство «РОССПЭН»*
6. **Женщины, познание и реальность: Феминистский взгляд на философию. Сост. Энн Гарри, Мэрилин Пирселл**  
*Издательство «РОССПЭН»*
7. **Феминистская критика и ревизия истории политической философии. Сост. Кэрол Пейтмен, Мэри Л. Шенли**  
*Издательство «РОССПЭН»*
8. **Дэвид Гилмор. Становление мужественности**  
*Издательство «РОССПЭН»*
9. **Маргарет Мид. Мужское и женское**  
*Издательство «РОССПЭН»*
10. **Сандра Бем. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов**  
*Издательство «РОССПЭН»*
11. **Майкл Киммел. Гендерное общество**  
*Издательство «РОССПЭН»*
12. **Элис Уокер. Цвет пурпурный**  
*Издательство «РОССПЭН»*
13. **Нэнси Чодороу. Воспроизводство материнства: Психоанализ и социология гендера**  
*Издательство «РОССПЭН»*



## **ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОЙ И ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ**

Фонд «Институт социальной и гендерной политики» (ИСГП) создан в 2002 году, входит в международную сеть, действующую в 35 странах мира, продолжает и развивает деятельность Женской сетевой программы Института «Открытое общество» (Фонд Сороса – Россия). Институт работает в сотрудничестве с органами государственной власти федерального и регионального уровня, международными организациями, благотворительными фондами, общественными организациями, представителями крупного и среднего бизнеса.

Стратегия ИСГП направлена на: продвижение идеи равенства мужчин и женщин как ресурса общественного развития; развитие диалогов и укрепление социальных партнерств.

В лабораториях ИСГП накапливаются знания, технологии и инструменты гендерной интеграции, предлагаются решения сложных социальных проблем межотраслевого и междисциплинарного уровня.

ИСГП служит ресурсным центром для реализации международных программ и пилотных проектов.

ИСГП предоставляет консультации, проводит исследования, организует тренинги, семинары, экспертные встречи, издает и распространяет литературу социальной и гендерной направленности.

---

**Контактная информация:**  
**115419, Москва,**  
**2-й Рощинский проезд, д.8, оф. 405**  
**тел.: +7(095) 733-91-58; факс: +7(095) 737-61-43**  
**[www.genderpolicy.ru](http://www.genderpolicy.ru)**  
**e-mail: [info@genderpolicy.ru](mailto:info@genderpolicy.ru)**

---

*Спрашивайте в магазинах и библиотеках следующие книги, изданные в 2003–2004 гг.\* при поддержке ИСГП:*

- *Хасбулатова О.А., Гафизова Н.Б.* Женское движение в России (вторая половина XIX – начало XX века) – Иваново: ФГУП «Издательство Иваново»: ИВГУ, 2003
- *Стайтс Р.* Женское освободительное движение в России: Феминизм, Нигилизм и Большевизм, 1860-1930. Пер. с англ. – М.: ИСГП – РОССПЭН, 2003
- *Юкина И.И.* История женщин России: Женское движение и феминизм в 1850–1920-е годы. Материалы к библиографии. – СПб.: Алетейя, 2003
- Гендерная реконструкция политических систем (сборник статей). *Под ред. Степановой Н.М., Кириченко М.М., Кочкиной Е.В.* – М.: ИСГП - СПб: Алетейя, 2003
- Адам и Ева. Альманах гендерной истории. *Под ред. Репиной Л.П.* – М.: ИВИ РАН; СПб.: Алетейя, 2003
- Аналитический доклад «Женщина новой России: какая она, чем живет и к чему стремится»; подготовлен в рамках Института комплексных социальных исследований РАН, РОССПЭН, 2003
- Практикум по гендерной психологии. *Под ред. Клециной И.С.* – СПб.: Питер, 2003
- *Эпштейн М.* Отцовство: Метафизический дневник. – СПб.: Алетейя, 2003
- Обыкновенное зло: исследования насилия в семье. *Сост. и ред. Здравомылова О.М.* – М.: «Едиториал УРСС», 2003
- *Здравомылова О.М.* Семья и общество: гендерное измерение российской трансформации. – М.: «Едиториал УРСС», 2003
- Социальная история. 2002. Гендерный выпуск альманаха. *Сост. и ред. Пушкарева Н.Л.* – М.: РОССПЭН, 2003

---

\* Информация о книгах, опубликованных при поддержке ИСГП до 2003 г., размещена на сайте [www.genderpolicy.ru](http://www.genderpolicy.ru)

**bilingua**

(495) 623-66-83

Москва, Кривоколенный пер, д. 10 стр. 1



2 000010 862016

**Цена:**

**265**

\* Гендерная теория : искусство.

Антология: 1970-2000

14