

ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Постправда

Виктор Агамов-Тупицын / Зейгам Азизов / Илья Будрайтскис / Степан Ванеян / Дмитрий Галкин /
Ольга Копенкина / Артемий Магун / Маргарита Мастеркова-Тупицына / Валерий Савчук /
Рената Салецл / Наталья Серкова / Николай Смирнов / Питер Осборн /
Константин Очертяный / Хаим Сокол / Андрей Фоменко / Павел Хайло /
Хито Штайерль / Станислав Шурипа



18+

#109



Элиза Шварц «Гимн». Вид инсталляции на выставке «Другие объекты» в Центре Скульптуры, Лонг Айленд Сити, Нью-Йорк, 2019. Предоставлено автором.

Ольга Копенкина

Вечно под запретом: феминистская «правда» и «фикшн» в работах Элизы Шварц

В 2009 году критик, куратор и декан Художественной школы Йельского университета Роберт Сторр опубликовал некролог художницы Нэнси Сперо. Хорошо известная образами жертв военных преступлений (в особенности женщин), Сперо принадлежит к поколению художниц, определивших свое искусство как «cunt art». В поисках новой образной системы они часто обращались к мотиву вагины, что с их точки зрения должно было подтвердить право женщин считать себя самобытными субъектами художественной практики (здесь можно вспомнить известные работы «Званный ужин» Джуди Чикаго, «Внутренний свиток» Кароли Шнееман, картины Фейт Уилдинг, перформансы Ханны Вильке и другие). В некрологе Сторр отметил «неистовую экспрессивность» Сперо, подчеркнув ее способность создавать «диалектические работы в эпоху, столь богатую противоречиями, что многие ее современники оказались не способными справиться с их числом, масштабами, сложностью»¹. Сегодня эти строки читаются как противоречивый постскрипtum к скандалу, который произошел вокруг феминистского проекта студентки-выпускницы Художественной школы Йельского университета Элизы Шварц за год до этой публикации. Шварц намеревалась выставить материальные свидетельства перформанса, в котором она нарушила гетеронормативные принципы зачатия, тестируя возможности своего тела. На протяжении целого года художница с помощью инъекций осеменяла себя купленной у анонимных

доноров спермой, после чего вызывала кровотечение, выпивая специальную травяную настойку. Несмотря на то, что факт беременности оставался неподтвержденным, перформанс вызвал в прессе и социальных сетях горячие споры об этичности этой работы, затронувшей святую для американцев тему, аборт и жизнь эмбриона. В свою очередь, администрация Художественной школы во главе со Сторром, не допустив работу к показу, публично опровергла любые возможные параллели перформативного гамбита Шварц с практиками художников-феминисток предыдущих поколений, таких, как Сперо.

Вопрос о связи между запрещенной к показу работой и феминистской традицией перформанса 1970-х, тем не менее, опять возник прошлым летом во время персональной выставки Шварц, получившей название «За сценой» (Off Scene) и состоявшейся в галерее Артспейс в Нью-Хейвене, городе, где как раз и находится Йельский университет. На выставке Шварц представила новую работу «Без названия/Дипломный проект», в рамках которой восстановила некогда запрещенный проект с целью исследовать отношения между фактом и фикцией в контексте субверсивного поведения. В новом сюжете граница, отделявшая «фиктивность» выставочного нарратива от телесного аспекта перформанса, едва прослеживалась. Эфемерные «документы», незаконченный фильм и описание действий художницы сопровождал фрагмент из заявления Хэлен Класки,

пресс-секретаря Йеля, в котором она назвала работу Шварц «художественным вымыслом»². Цитата была совмещена с фотографией сидящей в ванне женщины (вероятно, самой Шварц), поза которой выражала одиночество и безысходность. Другая текстовая часть работы представляет собой сухое изложение деталей процедур осеменения и выведения предполагаемого эмбриона из утробы (описание взято из заявления, предоставленного Шварц прессе). В сопоставлении с двумя противоречащими друг другу заявлениями содержание фотографии выглядело еще более амбивалентным. Тот же эффект амбивалентности прослеживался и в видео «Плейер» — материальные следы прочитывались как вещественные доказательства реальных действий («аборта») и одновременно как акт их фабрикации. Последнее в контексте парадигмы, заданной Шварц, понимается как «квирная эфемерия» (queer ephemera). Термин этот принадлежит

американскому теоретику Хозе Эстебану Муньосу (1967–2013), изучавшему искусство квирных художников. Муньос указывал на «фундаментальную неопределенность» в их подходе к изображению материального мира — что является прямым следствием их исключенности из мейнстримной визуальности. В этом, по мнению Муньоса, суть философии «квира»³. И Шварц собственно и демонстрирует подобный «квирный» подход. Так, работа «Без названия/Дипломный проект» своей амбивалентностью подрывает жесткие правила доминирующей традиции визуального реализма — вместо типичной «тирании фактов», к которым взывали йельские чиновники в своих неуклюжих объяснениях прессе, фотография и видео фокусировались на «эфемерных следах» и «спектральной» анонимности женского субъекта.

На первый взгляд, работа Шварц кажется критикой бинарной оппозиции внутри той символической модели, в которой женщина

For an academic year, I performed repeated self-induced miscarriages. I created a group of fabricators from volunteers who submitted to periodic STI screenings and agreed to complete and permanent anonymity. From the 9th to the 15th day of my menstrual cycle, the fabricators would provide me with sperm samples, which I used to privately self-inseminate. Using a needless syringe, I would inject the sperm near my cervix within 30 minutes of its collection, so as to insure the possibility of fertilization. On the 28th day of my cycle, I would ingest an herbal abortifacient, after which I would experience cramps and heavy bleeding. To protect myself and others, only I know the number of fabricators who participated, the frequency and accuracy with which I inseminated, and the specific abortifacient I used. Because of these measures of privacy, the piece exists only in its telling. This telling can take textual, visual, spatial, temporal, and performative forms—copies of copies for which there is no original.



Statement by Helaine S. Klasky — Yale University, Spokesperson

New Haven, Conn. — April 17, 2008

Ms. Shvarts is engaged in performance art. Her art project includes visual representations, a press release and other narrative materials. She stated to three senior Yale University officials today, including two deans, that she did not impregnate herself and that she did not induce any miscarriages. The entire project is an art piece, a creative fiction designed to draw attention to the ambiguity surrounding form and function of a woman's body.

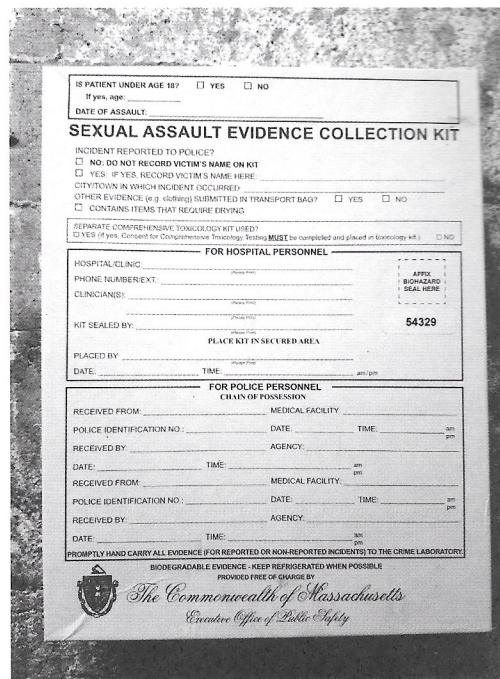
She is an artist and has the right to express herself through performance art.

Had these acts been real, they would have violated basic ethical standards and raised serious mental and physical health concerns.

Элиза Шварц «Без названия/Дипломный проект», 2017. Плакат, 18 x 24. Предоставлено автором.

позиционируется как Другой. По мнению искусствоведа Пегги Фелан, женщина (the woman) — визуальный фетиш, растиражированный произведениями классического искусства — на самом деле незрима. Однако она может быть «обозначена», следовательно, ее существование можно воспринимать только как «фикцию» или «сюжет»⁴. Фелан делает вывод: «женщине», осуществляющей контроль над своим репродуктивным телом, или тем или иным образом проявившей себя, например, через акт говорения, другими словами, становящейся субъектом, часто отказано в праве на «обозначение» и визуализацию (unmarked) — ей уготована судьба призрака. В 1970-х Джуди Чикаго, Ханна Вилке, Сюзан Лейси, Лесли Лабовитц, Марта Рослер и другие художницы-феминистки пытались разрушить оппозицию дозволенного и табуированного, исследуя субъективность женщины, «нарушившей запрет». Участники их перформансов часто сами озвучивали персональные нарративы. Например, Сюзан Лейси для своего перформанса «Та, которая бы летала» — в рамках ее коллаборации «Три недели в мае» (1977), посвященной эпидемии изнасилований в Лос-Анжелесе — пригласила женщин, переживших сексуальное насилие, поделиться своими историями в пространстве художественной галереи. Перформанс «Мифы о насилии» Лесли Лабовитц, показанный в рамках того же проекта, представлял собой пикет, участницы которого держали плакаты с перечислением стереотипов восприятия сексуального насилия и тут же опровергающих их фактов, что в целом доказывало, что этот вид преступления более прочих подвергается мифологизации и стереотипизации. (Примечательно, что в 2012 году художницы Элана Манн и Одри Чан организовали реинакмент этого перформанса, добавив к оригинальному сценарию акт «говорения»: передвигаясь по зданию лос-анжелесского Выставочного центра, они в мегафоны выкрикивали современные мифы и факты о насилии.)

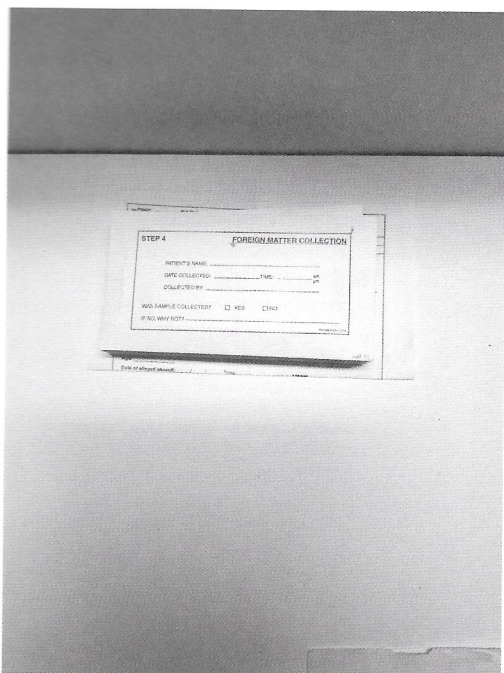
Несмотря на интерес к этой перформансной традиции, а также вере в факты в противовес мифологиям женской субъективности, Шварц своими работами опровергает грамматику феминизма и, возможно, всю по-



Элиза Шварц «Гимн». Вид инсталляции на выставке «Другие объекты» в Центре Скульптуры, Лонг Айленд Сити, Нью-Йорк, 2019. Деталь. Предоставлено автором.

литическую историю производства гендерных различий, предлагая «квирное» прочтение гендера. Сомнительное слипание понятий женщины как субъекта и женщины как гендерной категории, характерное для феминистских перформансов предыдущей традиции, сменилось исследованием так называемых «гендерных технологий».

По мнению теоретиков Донны Харауэй и Пола Беатрис Пресьядо⁵, изучение «технотела» и «техногендера» служит цели реинтерпретации гендера как результата политически регулируемой системы сигнификации, в которой такие технологии, как медицина, закон, художественная практика (Пресьядо упоминает инсталляцию), кино и цифровые средства массовой информации, а также их языковые системы служат парадигмой для гендерного производства сексуального субъекта. В случае Шварц конструирование гендера (включая интерпретацию ее пер-



Элиза Шварц «Гимн». Вид инсталляции на выставке «Другие объекты» в Центре Скульптуры, Лонг Айленд Сити, Нью-Йорк, 2019. Деталь. Предоставлено автором.

форманса как «аборта») осуществлялось не только в рамках студенческого проекта (в котором медицина и закон были интегральной частью), ее работа горячо обсуждалась в прессе и социальных сетях, где Шварц подверглась массивной кибератаке, заставившей ее закрыть все свои аккаунты. Скандал также лишил ее, хоть и на время, возможности дальнейшего обучения в художественных вузах — целый ряд магистерских программ отказал ей в поступлении. Проект, таким образом, продемонстрировал изощренную логику производства гендерного субъекта («техногендера», по выражению Пресьядо), включающую в себя возможность социальной смерти⁶.

В новой работе «Гимн», показанной в рамках недавней выставки «На практике: другие объекты» в Центре скульптуры в Нью-Йорке, Шварц (теперь уже аспирантка факультета перформанса Нью-Йоркского университета)

продолжила исследования в области производства гендерных и сексуальных субъектов. Работа состоит из коллекции так называемых «rare kits» — стандартных упаковок средств, которыми полиция в США пользуется для установления фактов сексуального насилия. Подобные наборы изготавливаются частными производителями по заказу администраций штатов, часто они маркированы административными штампами, а иногда и торговыми логотипами. Под видом «научного исследования», не раскрывая властям истинной цели — использования в качестве выставочного объекта, — Шварц удалось собрать большую коллекцию этих упаковок (если штат отказывался присылать набор, на выставке его заменяла пустая коробка с пояснением — почему получить желанный объект оказалось невозможным). Упаковки и их содержимое были предъявлены на обозрение в стерильно чистом формате галерейной выставки, где зритель мог внимательно рассмотреть каждый «экспонат», а также ознакомиться с их текстовой частью.

И хотя содержимое набора действительно стандартно — анкета, инструкции, свопы и контейнеры для сбора образцов спермы и прочее — дизайн, упаковка, терминология варьируются от штата к штату. Вариации складываются в цельный дискурс, в котором индивидуальный опыт телесности сведен к действиям официально-процессуального характера, определяющим гендерное и сексуальное поведение лица, над которым совершено насилие и проведено последующее обследование. За исключением случаев, когда обследование проводится после смерти, набор превращает живого говорящего субъекта в свидетельство совершенного преступления — тело-объект, из которого извлекается информация. Набор, таким образом, производит нарратив, который в то же время не создает никакого нового знания, скорее, дублирует уже известное или сказанное говорящим субъектом. Тем не менее, этому дублированному знанию придается большое значение — оно призвано подавить знание, полученное от первого лица, таким образом, давая объекту преимущество перед субъектом. Чтобы понять это, Шварц предлагает сфокусироваться на язы-

ковом характере набора — терминологии и фразеологии, способах производства информации и «фактов» — процедур, участвующих в создании гендерного или сексуального субъекта и определении телесного дискурса. Различия в терминологии, которая варьируется от штата к штату, выявляют характер неопределенности и абстрактности этих процедур. Словарь часто колеблется между гендерной нейтральностью и ссылкой на женский пол, несмотря на тот факт, что мужчины также часто подвергаются сексуальным нападениям. Термины нередко заменяются эвфемизмами или замещаются другими словами: например, слово «жертва» часто заменяется нейтральным «пациент», «нападение» — «сексом», таким образом создавая разные версии реального. Исследуя язык подобных инструкций, Шварц задается более широким вопросом: как мы, в эпоху кампании #MeToo («И я тоже»), говорим о таких вещах, как сексуальное насилие? Больше не пытаюсь стереть это слово со стен галерей и музеев⁷, мы, тем не менее, лучше понимаем, что эта форма насилия участвует в создании гендерных иерархий, подвергая субъект искусственной «феминизации». Шварц, таким образом, демонстрирует необходимость прочтения насилия как текста, конечная цель которого — «вписать» гендер в тело жертвы как идентифицирующий код, приводящий в движение процедуры и механизмы власти, обязанной осуществлять акт социальной справедливости. Сексистское производство гендера — одна из технологий, используемых маскулинной властью в целях виктимизации и доминирования над «женским» субъектом. Внимание к языку *gare kits* — вместо восприятия их как обычных артефактов, наподобие некоего биокапиталистического парка аттракционов — означает подвергнуть технологии гендера внимательному пересмотру, глядя на них сквозь призму строгой феминистской и квирной критики.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Storr R., Eshleman C. A Tribute to Nancy Spero (1926–2009) // *The Brooklyn Rail* (November 2009).

² С целью утихомирить прессу и мнения недовольных экспериментами Шварц с абортными администрация Йеля многократно пыталась представить проект как художественный вымысел.

³ Munoz J.-E. *Ephemerality as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts* // *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* vol. 8 no. 2 (1996). P. 5–16.

⁴ Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

⁵ Книга трансгендерного теоретика Пола Б. Прессьядо «*Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*» является манифестом квирного феминизма.

⁶ Такой исход сравним с троллингом в виде постов R.I.P. (rest in peace) в социальных сетях. Эта практика используется различными праворадикальными группами, желающими отомстить феминистским блогерам за излишнюю активность в интернете с помощью постинга некрологов на их персональных страницах.

⁷ Прошедшая недавно в Нью-Йорке выставка «Негеройский поступок: изображения изнасилования в современном женском искусстве в США» в выставочном зале имени Шива в Колледже уголовного права им. Джона Джея получила положительную оценку прессы. По контрасту выставка «Субъект изнасилования», курированная студентами программы независимого обучения Музея Уитни в 1993 году, получила негативную критику, после чего Уитни, по слухам, совсем прекратил практику выставок студентов в стенах музея.

Ольга Копенкина

Родилась в Минске. Куратор и критик. С 1998 года живет в США. Куратор многих выставок, в том числе «*The Work of Love, The Queer of Labor*» (Стамфорд), «Феминизм — это политика!» (Нью-Йорк), «Ледокол Ленин» (Нью-Йорк), «Россия — сокровенный Другой» (Санкт-Петербург), «Постдиаспора: вояжи и миссии» (Москва). Публикуется в художественных журналах. Живет в Нью-Йорке.